

ناوی

ڈاکٹر رفعت اختر ناوی

ناوی

ناوی

(تنقیدی مضامین)

ناوی



ناوی



تنقیدی مضامین



نئی زاویے

---

ڈاکٹر رفیع الحق



ACCNO 4420

0168:8x

142

مصنف کے بارے میں:

نام: ڈاکٹر رفعت اختر خاں

والد کا نام: احسان علی خاں

پیدائش: ٹونک (راجستھان)

سن ولادت: ۱۹۵۳ء

تعلیم: ایم۔ اے۔ (اردو) پی۔ ایچ۔ ڈی (اردو)

شغل:

سینیئر لیکچرار (اردو)

گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج ٹونک (راجستھان)

زیر طبع تصنیفات:

۱۔ جدید اردو نظم کا ارتقا اور رجحانات (تحقیقی مقالہ)

۲۔ ادب کی نئی جہت (تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ)

۳۔ "نایکوز" (شعری مجموعہ)

۴۔ جدید اردو تنقید کا ارتقا (ڈی لٹ کا مقالہ)



# نقد زادک

(تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر رفعت اختر



© شاہدہ رفعت خاں

٦ نوٹک ۱۰۰۴-۳

ناشر : مصنف

قیمت : ساٹھ روپے

اشاعت: جنوری ۱۹۹۲ء

تعداد : یانچ سو

کتابت : دبیر علی خاں رام پوری

طباعت : اے ون آفسیٹ پریس، دہلی

سرورق : خان ارشد

زیر اہتمام  
ارشاد علی خاں

ملنے کے لیے :-

☆ انجمن ترقی اردو، اردو گھر، راؤزایونیو۔ نئی دہلی۔ ۲۔ ۱۱

★ نازش بک سینٹر۔ گھیر میر عالم خاں، امیر گنج۔ ٹونک۔ ۳۰۰۱۔ ۳۔

☆ " " " ۳۲-۴ - چھٹک تیلیان - ترکمان - گیٹ - دہلی - ۵...۱۱

☆ مؤذن پیشنگ ہاؤس ۹ گولامارکیٹ دریا گنج - نیوی دہلی - ۲۰۰۱۱

☆ مسکین بک ڈیلو۔ موتی ڈونگری روڈ جے پور

ایجوکیشنل بک ہاؤس شمشاد مارکیٹ مسلم یونیورسٹی - علی گڑھ

ڈاکٹر رفعت اختر خاں - کچہری عباد اللہ خاں  
کھائیوں کا گھیر - کالی پلٹن - ٹونک ۳۰۴۰۰۱

کھائیوں کا گھیر۔ کالی پلٹن۔ ٹونک ۳۰۴۰۰۱



والدین کے نام  
جو مری ہڈیوں میں  
بن گئے ہیں



# اندر وں صفحات



- پیش لفظ : پروفیسر عنوان چشتی ۹  
 مقدمہ : صاحبزادہ شوکت علی خاں ۱۱  
 حرفے چند : ارشد عبد الحمید ۱۹  
 اظہار یہ : رفعت اختر ۲۱

- علامت کی تفہیم ۲۳  
 اسلوب کی تلاش ۳۲  
 امیجری - ایک مطالعہ ۳۷  
 جدیدیت کا مفہوم اور اہمیت ۴۶  
 نئے اردو افسانہ کا بین الاقوامی مزاج ۵۴  
 معرا نظم - تنقیدی و تحقیقی جائزہ ۵۹  
 جاپانی ادب - ایک مطالعہ ۶۷  
 ہائیکو: ایک جائزہ ۷۶



- ۸۱ \_\_\_\_\_ اردو شاعری کی نئی صنف۔ مختصر نظم
- ۸۶ \_\_\_\_\_ نثری نظم اور اس کے مضمرات
- ۹۶ \_\_\_\_\_ تحقیق کی ہیئت و ماہیت
- ۱۰۶ \_\_\_\_\_ اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے
- ۱۱۰ \_\_\_\_\_ ادب برائے زندگی
- ۱۱۴ \_\_\_\_\_ ہم عصر اردو نظم ترقی پسند روایت سے جدیدیت تک
- ۱۲۳ \_\_\_\_\_ ادب میں ہیئت کا تصور
- ۱۲۸ \_\_\_\_\_ نواب الہی بخش معروف کی شاعری
- ۱۳۵ \_\_\_\_\_ فیض کی امیجری
- ۱۴۴ \_\_\_\_\_ قمر واحدی کا شعری اسلوب



## پیش لفظ

اردو میں تنقید کا وجود اب لفظ 'مومہوم' نہیں، بلکہ ایک تابناک حقیقت ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ابھی بعض گوشے پوری طرح روشنی میں نہیں آئے ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے ایسے ہی ادبی گوشوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ علامت، پیکر، ادبی مہیت، جدیدیت، ترقی پسندی، یاہائیکو، مختصر نظم، نثری نظم، اور معرۃ نظم اگرچہ نسبتاً نئے مباحث ہیں مگر گزشتہ برسوں میں ان موضوعات پر خاصہ کام ہوا ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے ان موضوعات کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔

ڈاکٹر رفعت اختر خاں کو نئے موضوعات و مباحث سے خصوصی دلچسپی ہے اور انہوں نے اپنی دلچسپی کا اظہار بڑی لگن اور جتن سے کیا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں کا ادبی ذوق ستھرا ہے اور ان میں کام کرنے کی صلاحیت بھی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں تنقید کے میدان میں اسی طرح لگاتار ریاضت، دیانت، اور ذہانت سے کام لیتے رہے تو ان کا نام اپنے معاصرین میں نمایاں ہو جائے گا۔ میری دعا ہے کہ موصوف کا یہ مجموعہ 'مضامین' نئے زاویے "مقبول ہو۔ میں اس کی اشاعت پر ڈاکٹر رفعت اختر خاں کو مبارکباد پیش کرتا ہوں۔

پروفیسر عنوان چشتی

درجی۔ ۲۱ اکتوبر ۱۹۹۱ء



## مقدمہ

نقدِ حیات ہو کہ نقدِ ادبیات، نقدِ شعر و سخن ہو کہ نقدِ دار و رسن  
 نقدِ عتیقیات ہو کہ نقدِ سلفیات، نقدِ کائنات ہو یا اشعۃ المعات، ادب  
 کی جان کے مرادف ہوا کرتی ہے۔ جو جاں ستاں بھی ہے اور جاں افزا  
 بھی، راحت رساں بھی اور انجمن آراء بھی، جان لیوا ہوتے ہوئے روح افزا  
 بھی، حیرت زا بھی اور فلک آگاہ بھی۔ اور جزئیات و کلیات کی آگاہیوں  
 کی فلک بار گاہ بھی۔ اسی نقد سے تنقید، تنقیدات،  
 ناقد، نقد نگار وغیرہ وضع ہوئے ہیں۔ ادب زندگی سے کس درجہ اور کس  
 حد تک تعلق رکھتا ہے۔ ایک دوسرے کے سررشتے کیسے اور کیونکر ملتے  
 ہیں۔ ایک دوسرے کو کس درجہ اور کیا دین ہے اور کیوں کر ہے۔ ادب  
 زندگی ہے یا زندگی ادب ہے۔ یا زندگی سے ادب ہے یا ساری زندگی  
 ادب اور سارا ادب زندگی ہے۔ یہی ناقد دونوں کے درمیان قدرے  
 مشترک ہوتے ہوئے ایسا محاکمہ اور محاسبہ کرتا ہے جس کی تنقیدات اور  
 تنہیات ایک طرف اگر ادب کو گراں قدر بناتی ہیں تو دوسری طرف زبان و



قوم کو وسیع و رفیع بھی۔

نقد تبصرے کی دولت اگر کسی زبان میں نہیں ہے تو وہ ایسی ہے جیسے : لعل ہشت پہلو میں آب نہیں، انسان میں خو، نہیں گل صد برگ میں بو، نہیں، زندگی میں نام و نمو، نہیں، یا محفل سماع میں کیف ہو، نہیں۔

تنقید ہی سے ادب بھی بنتا ہے زبان بھی بڑھتی ہے، عظمت فکر آگاہی کی سمیٹیں بھی شغیبن ہوتی ہیں۔ استدراکی اور استدلالی جہتیں منکشف بھی ہوتی ہیں اور نئے زاویے بنتے بھی ہیں۔

ایسے ہی زاویے اپنے خوش رنگ نظریات اور دل پسند تاثرات کے ساتھ زیر نظر کتاب "نئے زاویے" میں بہمہ شان و شوکت بہمہ تابش رنگ و آہنگ، جلوہ بداماں بھی ہیں اور جلوہ ساماں بھی۔ جو ایک طرف اپنی شان اور انفرادیت کی رونمائی کرتے ہیں تو دوسری طرف طراز نگارش اور انداز اسلوب کی ترجمانی بھی۔

فاضل مصنف اور عاقل ناقد ڈاکٹر رفعت اختر اپنی تمام کمال رافت و رفعت سے ادب کی رفعتوں پر اختر درخشندہ کی مانند ابھرے ہیں۔ جس کی رفعت، اختر کو درخشندہ بھی بناتی ہے اور بلند و بالا اعلیٰ واسنی بھی۔ ڈاکٹر رفعت اختر جواں حوصلہ ایک ایسے اہل قلم ہیں جنہوں نے اردو ادب میں نئے زاویوں سے ادب کا مطالعہ کیا۔ فن نقد و تبصرے سے خود آگاہ بھی ہوئے اور اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعے "نئے زاویے" نئے زاویوں سے پیش کر کے ادبی دنیا میں اپنا اعتبار و وقار بڑھایا ہے۔ جہاں اعتبار ہوتا ہے وقار خود بخود



بڑھتا ہے اور قلم کار کی شخصیت خود اعتبار و وقار سے ابھرتی ہے اور ادب کو اعتبار اور وقار دیتی بھی ہے۔ دینا بڑی نعمت ہے۔ لیتے تو سب ہیں۔ دیتے کم ہیں یہی کیت کی جان اور حقیقت کی شان ہے۔

ڈاکٹر رفعت اختر نے اپنے غائر مطالعہ اور گیرانی فکر سے اردو ادب میں "نئے زاویے" لکھ کر نئے ابواب کا اضافہ کیا ہے۔ جو اپنی جگہ خود تنقیدی جائزے اور ادبی شاہ پارے ہیں جو رفعت اختر کی ضیاء باری سے یقیناً صدوت ریزوں کو جواہر پارے بنانے کا کمال و جمال دونوں ایک ساتھ رکھتے ہیں۔

حیران ہوں کہ کس موضوع سے اپنی بات شروع کروں اور کس کو چھوڑوں اور کس کو ترجیح دوں اور کس کا کس سے تقابل کروں۔ ہر مقالہ ایک زاویہ نگاہ کا آئینہ، ہر زاویہ ایک نگاہ معتبر کا اعتبار اور ہر تبصرہ نگاہ آئینہ ساز کا دم ساز، اور ہر مضمون فہم و ادراک کا آئینہ خانہ، جو نہاں خانہ بھی ہے اور نگار خانہ بھی۔ منفرد اسلوب بیان کا مظہر بھی اور استدراک و استدلال کا حرف معتبر بھی، حرف مکرر نہیں اور حرف آخر بھی نہیں، اس لیے کہ ابھی اور پہنائیاں ہیں اور رفعتوں سے گزرتا ہے اور اختر کی صنوبریاں دینا بھی ہیں اور نئے نئے زاویے قبول بھی کرانا ہیں اور صنوبر زاویے تعبیر بھی کرانا ہیں اور تخلیق بھی، تخلیق کا درجہ بلند ہے جو خود تعبیر ہے تنقید کی، اور تنقید تعبیر ہے تحقیق کی۔ تحقیق و تنقید دونوں تاریخ کی اور ادب کی سرشت بھی ہیں اور جان بھی۔ اس لیے اختر صاحب کے یہ مضامین ابھی ثوابت داد ہیں جس کے رفعت آغاز میں حشمت آثار سرا انجام مضمون ہے۔ انھوں نے ابتداء ہی میں رفعت فکر مقالات لکھ کر نئے زاویوں سے گلزار ادب بنایا ہے۔ جس میں گلہائے صدر رنگ بھی ہیں اور گلہائے صدر برگ بھی۔ اور چمن زار فطرت کے نیرنگ و آمنگ بھی۔

تخلیق سے تنقید پیدا ہوتی ہے۔ تحقیق کا سنات ہوئی تو تنقیدی آثار رونما ہوئے۔ معلم الملکوت نے فلک بارگاہ وقار آدمیت کی تنقید کر کے حکم ربی



و تارِ السانیت کو فلک بارگاہ سے عرشِ آستان بنا دیا۔ چمن بندی ہو کہ جنابندی  
طراز چمن کی تراش خراش میں تنزین و آرائش مضمر ہے۔ اسی طرح نقد و تبصرے سے  
ادب کی تراش خراش ہو کر صالح ادب اور اصلاح زبان پیدا ہوتی ہے جو ملک و قوم  
کے تہذیبی ورثے کو نہ صرف محفوظ کرتی ہے۔ بلکہ دوسرے اقوام و ملل کے لیے تخلیقی  
ذہن اور تعمیری دین بخشتی ہے۔

کتابِ ہذا کے تنقیدی مضامین پر کس طرح اور کیسے تبصرہ کریں اس لیے  
کہ اس دفترِ معنی کے لیے ایک اور دفترِ اسنی کی ضرورت ہے۔ کچھ بھی میں اپنے زاویہ  
نگاہ سے "نئے زاویے" کے مندرجات کو نظرِ معتبر سے نہیں تو بنظرِ احقر پیش  
کر رہا ہوں۔

رِئعت صاحب کا پہلا مضمون علامت کی تفہیم ہے جو خود اپنی جگہ معتبر  
مضامین کی علامت ہے۔ جس کی روایتی اتفاقی اور آفاقی قسمیں دعوتِ فکر دیتی  
ہیں۔ جو انگریزی ادب کی دین نہیں؛ تقسیم کاری ہے۔ حالانکہ علامت کا مفہوم  
جیسا کہ خود فاضل مصنف نے اعتراف کیا ہے، ابتداءً آفرینش سے ہی ہے اور  
ہر ادب میں ملتا ہے۔ مصنف نے بڑے دل نشین انداز میں نہ صرف اس  
کی افہام و تفہیم کی حدود مرتب کی ہیں بلکہ اس موضوع پر نئی علامتوں اور قدیم  
قدروں کا تجزیہ کرتے ہوئے بڑی کامیابی سے اپنا فرض منصبی ادا کیا ہے اور  
جواز میں تڑپانے والے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔

آپ کا دوسرا مضمون "اسلوب کی تلاش" قابلِ قدر اس لیے ہے کہ آپ نے  
انگریزی ادب کا اور اردو ادب کا تقابلی مطالعہ کر کے مثبت نتائج اخذ کیے ہیں لیکن  
انگریزی نظریات و تنقیدات میں وہ اصل اسلوب اور نفسِ اسلوب کی ماہیت  
میں تلاش و جستجو کرتے نظر آتے ہیں۔

اسلوبِ عربی، اور فارسی ادبیات کا بھی سب سے ہمہ گیر اور پُر شکوہ طرزِ  
ابلاغ اور ذریعہ ترسیل ہے۔ جو زبان و بیان کی ہم آہنگی سے افہام و ابلاغ



کی راہیں استوار بھی کرانا اور الفاظ و معانی اور تاثرات و خیالات کا ارتباط و اختلاط کا حصار بھی بنتا ہے۔ اسی لیے اسلوب قوت متخیلہ اور علم معانی کے حسین امتزاج کا نام ہے۔ خیالات کو موثر انداز و تمیز سے پیش کرنے کا نام اسلوب ہے جو شعور و ظہور کا انداز بھی ہے اور طرزِ ادا کا طریقِ قال و مقال بھی۔ نطق و گویائی اور تحریر و نگارش کا مذاق و مزاج بھی۔ اس کی تلاش و جستجو اور تشخص و تجسس کر کے ارد و ادب کو زیادہ سے زیادہ گراں قدر اور وسیع و رفیع بنانا چاہیے۔

متذکرہ مضامین کے علاوہ فاضل مصنف کا مقالہ تحقیق کی ہیئت و ماہیت ان کے بیان کے مطابق اپنی تمام رعنائیوں، برنائیوں، کیفیت و کمیت اور پنہائیوں اور استوار یوں کے ایسا بسیط و محیط فن ہے جو بمنزلہ علم ہے اور جو سمٹے تو فن ہے اور پھیلے تو علم، اس کی پنہائیاں اور راہ نور دیاں اور موشگافیاں اور صحرا نور دیاں ہی صحرا نور دیاں ہیں۔ یہ جان لیوا بھی ہے اور جہاں گسل بھی۔ لیکن انہماک و انسلاک بے جان صدف ریزوں سے وہ لعل و جواہر و الماس و مروارید دھونڈھ نکال کر تراش خراش کر کے پیش کرتا ہے کہ دنیا دنگ رہ جاتی ہے۔ تحقیق کی اصلیت دنگ کرنا اور نئی جہتیں اور سمتیں متعین کر کے اصلیت اور حقیقت کو منزل مقصود تک پہنچانے کا نام ہی ہے۔ اس پر رفعت صاحب نے قلم فرسائی کر کے جہاں تحقیق کا معیار بلند کیا ہے اپنے منصب کو بھی رفعت دی ہے۔

تحقیق جہاں ادب کا مہتمم بالشان ورثہ ہے وہاں تنقید خود محققین کا عظیم الشان سرمایہ ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر نے تحقیق کی ہیئت و ماہیت پر بھی بڑا مبسوط اور مربوط مقالہ لکھ کر اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا جو مظاہرہ کیا ہے۔ وہ نہ صرف قابلِ قدر ہے بلکہ رہنما بھی ہے اور نمونہ تقلید بھی۔

ادب برائے زندگی خود تنقید کا وسیع و عریض میدان ہے جہاں زبان و بیان، اسلوب و نگارش، تبصرہ و تجزیہ، تنقید و تسوید، ادب اور زندگی کے معاملات و مشاہدات، شعر و سخن کے چرچے، زندگی کے متعلقات و جزئیات اہل قلم اور اصحاب



فکر و بصیرت کو دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ وہیں تمام ہی موضوعات کو فاضل مصنف نے بڑی کامیابی سے اپنے منفرد انداز میں بیان کیا ہے جو ان کے غائر مطالعے، تنقیدی صلاحیت اور ذاتی لیاقت کا نتیجہ ہے۔

نواب الہی بخش معروف اور قمر واحدی کے شعری اسلوب ادب برائے زندگی کے ضمن میں رفعت صاحب کی بھرپور کوشش اور کاوش کا ثمرہ ہیں۔ وہ خود بھی اسلوب کے دھنی ہیں۔ لیکن جس انداز سے نواب الہی بخش معروف کے شاعرانہ کمالات پر انھوں نے بحث کی ہے وہ یقیناً داد و تحسین کی طلب گار ہے۔ الہی بخش معروف کے دیوان کا ایک نادر نسخہ "مولانا آزاد عربک اینڈ پریشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ راجستھان ٹونک" میں محفوظ ہے، اس پر آپ نے بنظر غائر مطالعہ کر کے جو مریوطہ نتائج اخذ کیے ہیں اور اس دیوان کی داخلی اور خارجی شواہد و حقائق سے جو بحث کی، وہ یقیناً سنواری تریک تحسین ہے۔

اسی طرح قمر واحدی کا شعری اسلوب ان کے خاص طرز اسلوب و جذباتی شعور اور استدرار کی صلاحیتوں کا آئینہ دار ہے۔

اردو ادب میں تحقیق کی طرح تنقیدی سرمایہ اس معیار کا تخلیق نہیں ہو رہا ہے جس معیار کا دوسری زبانوں میں، چاہے ادب برائے ادب ہو یا ادب برائے زندگی نئے زاویوں سے اور اعلیٰ سطح پر معیاری کام ہو رہا ہے جو تحسین آفرین کے ساتھ تقلید طلب بھی ہے۔

میں مبارکباد دیتا ہوں صاحب کتاب کو کہ انھوں نے ہم عصر اردو ادب کا نہ صرف مطالعہ کیا ہے بلکہ ان کو نئے زاویوں سے انگریزی زبان کے تصورات میلانات اور رجحانات کی روشنی میں بڑی کامیابی سے اور اپنے اچھوتے انداز میں پیش کرنے کی سعی بلیغ کی ہے۔ خود بھی علمی خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کو ٹونک کے ایک متجرب عالم، محقق اور فاضل اجل مولانا محمد عمر خاں نازش ٹونکی کے لائق فائق نیرہ ہونے کا بھی شرف حاصل ہے۔



مولانا محمد عمر خاں اور نبیل کمال لاہور میں ایک مدت مدید تک فارسی کے پروفیسر رہے ہیں آپ نے حافظ محمود خاں شیرانی کے ساتھ تنقید و تحقیق کے میدان میں کام انجام دیا ہے۔ فاضل استاد ہونے کے علاوہ مولانا خود فارسی اور اردو کے لغز گو شاعر بھی تھے۔ جن کا خود نوشتہ دیوان "مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ راجستھان ٹونک" میں پروفیسر محمود شیرانی کے ذخیرے کے ساتھ محفوظ ہے اور ان کی فارسی ادب کی تصانیف آج بھی لاہور یونیورسٹی کے لٹریچر میں شامل ہیں۔

موصوف استاذی تاج المفسرین خیر الاذکیاء جناب مولانا محمد علی خاں نور اللہ مرقدہ کے قریبی عزیز تھے۔ اس اعتبار سے مصنف کتاب جناب ڈاکٹر رفعت اختر پر دونوں علماء کی نسبتیں سایہ فگن ہیں۔

مجھے اُمید ہے کہ وہ علمی دنیا میں کامگار و سرفراز رہیں گے اور ان کی گراں قدر تصانیف "نئے زاویے" نہ صرف اعتبار و وقار حاصل کرے گی بلکہ اہل نظر سے خراج تحسین بھی۔

میں حضور کے وسیلے سے دعا کرتا ہوں کہ اللہ تعالیٰ عزوجل آپ کی اس شش و کاوش کو بار آور بنائے اور عوام و خواص میں مقبول فرمائے۔ آمین  
ارب العالمین۔

شوکت علی محمد خاں

[صاحبزادہ شوکت علی خاں]

رہس ادارہ

المترجم، نومبر ۱۹۹۱ء

مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ  
راجستھان ٹونک







## حرفے چند

تمغید بڑا ظالم فن ہے۔ اگر تخلیق فنکار سے خونِ جگر کا مطالبہ کرتی ہے تو تمغید خونِ جگر کے ساتھ خونِ نظر بھی مانگتی ہے۔ فنکار کا مطالعہ انسان اور کائنات تک محدود رہے تو شاید کسی حد تک اس کا کام چل سکتا ہے لیکن لغتِ اد کے لیے انسان اور کائنات کے ساتھ ساتھ اس بات کا مطالعہ بھی اشد ضروری ہے کہ ادبی اظہار کے لیے ترسیل و تفہیم کے کون کون سے لسانی ذرائع دستیاب ہیں اور یہ ذرائع فن پارے کو تاثیر کی کن منازل تک پہنچانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ادب پارے میں ترسیل کے آزمودہ نسخوں پر رائے زنی تمغیدی تن آسانی کی مثال ہے۔ مشکل وہاں پیش آتی ہے جہاں ترسیل و تاثیر کے جدید لسانی حربوں کی نشاندہی اور ان کی افادیت کا معاملہ زیر غور ہو۔ بلاغت، ہیئت اور تاثیر کے آزمودہ نسخے، جن کی قدر و قیمت وقت نے متعین کر دی ہو، ان پر اظہارِ خیال کرنے کے بجائے، ان طریقوں اور حربوں کی تلاش کرنا جو نہ صرف نئے ہوں، بلکہ خاصے پیچیدہ بھی ہوں اور پھر ان کے تعلق سے ادبی اظہار کے مستقبل کے پیرایوں پر غور و فکر کر کے کسی مناسب نتیجے پر پہنچنا ایک ایسا کام ہے جو اچھے اچھے لغت دانوں کو پریشان کر دیتا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر رفعت اختر خاں نے اپنے تمغیدی سفر کے لیے اسی مشکل راہ کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے بیشتر مضامین اسی مشکل راہ کے سنگِ میل ہیں اور اپنے موضوعات پر مصنف کی مضبوط گرفت کی غمازی کرتے ہیں۔

”نئے زاویے“ کے مشمولات کی فہرست میں موضوعات کے تنوع کو بڑا دخل ہے۔ ان موضوعات پر اظہارِ خیال کے لیے مصنف نے انگریزی، جاپانی، فرانسیسی اور جرمن ادب کا خصوصیت کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کی روشنی میں مختلف شعری و نثری مہتیوں پر ان کے برآمد



کردہ نتائج چونکہ انے والے ہیں۔ ادبی مسائل کے حل میں دور دراز کے علاقوں کا ذہنی سفر بہت کم لوگ گوارا کرتے ہیں لیکن ”نئے زاویے“ کا مصنف اس سفر کو ادب کے عمیق مطالعے کی شرط کی حیثیت سے نہ صرف قبول کرتا ہے بلکہ اس سفر سے کامیاب ہو کر لوٹتا ہے۔

”نئے زاویے“ کے مضامین میں اسلوب کی تلاش، امیجری، امیکو، مختصر نظم، نثری نظم، اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے، نئے اردو انسانے کا بین الاقوامی مزاج، ادب میں ہیئت کا تصور اور علامت کی تفہیم، ایسے مضامین ہیں جو تحقیقی تنقید میں بنیادی کام کی حیثیت رکھتے ہیں اور اردو میں ان موضوعات کا مطالعہ کرنے والے انہیں نظر انداز نہیں کر پائیں گے۔ اردو میں پہلے ہی سے ان موضوعات پر بہت کم مواد دستیاب ہے اور جو کچھ ہے اس میں مستقبل کے امکانات سے گریز روا رکھا گیا ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر کا تنقیدی اسلوب آسان سے مشکل اور حال سے مستقبل کی طرف مراجعت کا اسلوب ہے۔ چنانچہ وہ ان موضوعات کے تاریخی مطالعے کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی امکانات پر بھی نظر رکھتے ہیں اور اپنے مطالعے سے صحیح نتائج نکالنے میں کامیابی حاصل کر لیتے ہیں۔ چونکہ وہ ”جدید اردو نظم“، ارتقاء اور رجحانات“ موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے کامیاب مقالہ لکھ چکے ہیں اس لیے بیسویں صدی میں نظم کے ارتقاء اور نئی تجربوں پر ان کی مضبوط تحقیقی گرفت ہے اور ”نئے زاویے“ میں تحقیقی نقطہ نظر ہر جگہ کارفرما نظر آتا ہے۔

”نئے زاویے“ آزادی کے بعد کی نسل کے تحقیقی رجحانات کا تنقیدی مطالعہ ہے اور آزادی کے بعد راجستھان میں کسی نقاد کا ہم عصر ادب پر یہ پہلا تنقیدی مجموعہ ہے لہذا اپنی تنقیدی خصوصیت کے علاوہ اس مجموعے کو راجستھان کے پہلے تنقیدی مجموعے کی حیثیت سے بھی یاد رکھا جائے گا۔

ارشاد عبد الحمید



## اظہاریہ

ادب نے ہر عہد میں نئے نئے رجحانات کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ خواہ ادب برائے  
 ادب ہو یا ادب برائے فن۔ "ادب برائے سماج" ہو یا ادب برائے زندگی "ادب کے ان نظریات  
 کا تعلق ترقی پسند تحریک سے رہا ہو یا حلقہ ارباب ذوق سے بہر حال ادب میں ہیئت و مواد کے نئے  
 نئے اور کامیاب تجربے ہوئے ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ترقی پسند تحریک کے بجائے حلقہ ارباب ذوق  
 کے دستور کا ایک بار پھر عروج ہوا۔ نتیجتاً نثر و نظم میں مزید ہیئت کے تجربے ہوئے۔ آج یہ تجربے اعتبار  
 حاصل کر چکے ہیں۔ سمبالزم اور امیجزم ہماری شاعری کے دو نمائندہ اسلوب ہیں۔ کیونکہ جہاں فلسفہ  
 کی حد ختم ہوتی ہے وہاں سے ادب و شاعری کی حد شروع ہوتی ہے۔ ادب محض تفسیر حیات ہی  
 نہیں تظہیر نفس بھی ہے۔ ادب کی حیثیت ٹھہرے ہوئے تالاب کی نہیں بلکہ اُس سمندر کی سی ہے  
 جس میں مختلف سمتوں سے پانی شامل ہو کر جزر و سمندر ہو گیا ہے اور اس میں پیدا ہونے والی امواج  
 ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک سمندر میں تلاطم پیدا کر رہی ہیں۔ کسی بھی زبان کے ادب میں  
 اگر نئے تجربات کو جگہ نہ ملے تو ادب میں جمود طاری ہو جاتا ہے۔ نئے تجربات اُس جمود کو توڑ کر ادب میں  
 نئی تحریک عطا کرتے ہیں۔ ادب جغرافیائی حدود کا قائل نہیں ہوتا۔ اسی طرح ادب اپنے ساتھ کسی بھی  
 لفظ کے سابقہ اور لاحقہ کو بھی تسلیم نہیں کرتا۔ آج اردو ادب میں ایسے تخلیق کار بھی موجود ہیں جنہیں مشرقی و  
 مغربی زبانوں کے ادب پر بیک وقت عبور حاصل ہے۔ لہذا موجودہ اردو ادب آفاقی تجربات کو خوش  
 آمدید کہہ کر آفاقی ادب کے زمرہ میں شریک ہو گیا ہے۔ ایک ناقص مغربی زبانوں کے ادب سے واقف ہوگا  
 اُس کی فکر کا کینو اس بھی اُسی قدر وسیع ہوگا۔

اسے اتفاق کہہ لیجیے یا انفرادیت کہ اس مجموعے میں ایسے ضامین بھی شامل ہیں جن پر ۱۹۸۸ء سے



قبل اردو میں طبع آزمائی نہیں کی گئی۔ مثلاً علامت لگاری، پیکر لگاری اسلوب؛ میرے یہ مضامین ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۸ء تک ہندوستان کے موقر رسائل و جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ ۱۹۸۸ء سے تاحال جو مضامین میں نے قلمبند کیے ہیں وہ میرے دوسرے مجموعے ادب کی نئی جہت میں شامل ہیں۔

کوئی بھی ادبی تخلیق صرف آخر نہیں ہوتی "نئے زاویے" نئی تصنیف ہونے کے باوجود نئی خامیاں بھی رکھتی ہوگی۔ مجھے اُمید ہے کہ قارئین حضرات اس کی نشاندہی کر کے میری اصلاح فرمائیں گے۔

میرے لیے یہ بات باعث مسرت ہے کہ محترم ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی صاحب نے اس کتاب کے لیے "نئے زاویے" نام تجویز فرمایا میں تہہ دل سے محترم صدیقی صاحب کا مشکور ہوں۔ مجھے اس بات پر بھی فخر ہے کہ میرے اساتذہ، محترم سید منظور الحسن برکاتی صاحب، قاضی الاسلام صاحب، ڈاکٹر ابو الفیض عثمانی، ڈاکٹر محمد علی زیدی صاحب نے قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔ مجھے اس اعتراف پر بھی فخر ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا صاحب، ڈاکٹر محمد حسن صاحب، ڈاکٹر محمد انصار اللہ صاحب، ڈاکٹر اعنوان چشتی صاحب محترم جیلانی کامران صاحب، محترم صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب، جناب مخدوم سعیدی صاحب جناب سید فضل المیتین صاحب، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی صاحب، ڈاکٹر آزاد قاسمی صاحب، محترم سید ابن حسن بزمی وغیرہ نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی۔ میں اپنے رسیق اسکا لرز اور طلباء و طالبات کا بھی مشکور ہوں جنہوں نے نصاب کی ضرورت کے تحت اس کتاب کے مسودے کو نقل کر کے میری مدد فرمائی۔ محترم ارشد علی خاں صاحب کا بھی مشکور ہوں جنہوں نے اس مجموعہ مضامین کی اشاعت کو ممکن العمل بنادیا۔

اگر میری نصف بہتر شاہدہ رفعت کا ساتھ نہ ہوتا تو شاید یہ مجموعہ منظر عام پر نہیں آتا میں ان کی اس عنایت کا تہہ دل سے اعتراف کرتا ہوں۔

(ڈاکٹر) رفعت اختر





## علامت کی تفہیم

ہر کی پروفیسرؒ نے کہا تھا کہ کسی چیز کے بارے میں نظریات کی کثرت اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم اس چیز کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں جدید اردو شاعری میں نظریہ علامت اس قسم کی بحث ہے جسے کبھی تشبیہ و استعارہ کی تو وسیع شدہ شکل بتایا جاتا ہے تو کبھی اشارہ، کنایہ، تلمیح، نشان آیت، لوکن، علامیہ، رمز اور تمثیل کے ساتھ گڈٹ کر دیا جاتا ہے

علامت ایک ایسی صنعت شعر و ادب ہے جسے شاعر اور ادیب ابتدائے آفرینش ہی سے برتتے آئے ہیں یوں تو علامت کا تعلق علم النفس، عمرانیات، فلسفہ و مذہب، ہسانیات، علم الانسان، منطق، حساب، دینیات، فنونِ لطیفہ، علم معنی اور دیگر فنون سے ہے لیکن ہمیں صرف علامت کے لغوی اور اصطلاحی مفہوم ہی تک محدود رہنا ہے جو ادب و شعر کی مخصوص صنعت سے تعلق رکھتے ہیں تاکہ انھیں بنیادوں پر علامت کے صحیح خرد و خیال واضح کیے جاسکیں۔

اردو میں SYMBLE کا ترجمہ علامت ہے انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا میں سبل کی تعریف

اس طرح بیان کی گئی ہے :

"THE SYMBLE TERM GIVEN TO VISIBLE OBJECT REPRESENTING TO THE MIND. THE SAMBLANCE OF SOME THING WHICH IS NOT SHOWN BUT REALIZED BY ASSOCIATION WITH IT"

(ENCYCLOPEDIA OF BRITA NICA P. No.200)

جارج دیلی نے پوٹشک پروفیسر میں اور سی۔ ایس۔ لیوس نے الیگری اور فلو —

"ALLEGORY OF LOVE" میں اسی قدر لکھا ہے کہ لفظ علامت ایک اسم ہے جو یونانی فعل سبالیس سے مشتق ہے جس کے معنی کشیدۃ الفراق مقابلۃ اتحاد اور باہم متحد کرنے کے ہیں۔



لیکن جدید ترین تحقیق کے مطابق لفظ سبیل بطور ایک ادبی اصطلاح کے جرمن زبان کے ایک فعل سبالیسن سے ماخوذ ہے :

" THE WORD SYMBOL DERIVED FROM G.V. SYMBOLLIEN, MEANING "MARK" "TOKEN" OR SIGN IN THE SENSE OF THE HALF-COIN CARRIED AWAY BY EACH OF THE TWO PARTIES OF AN AGREEMENT AS A PLEDGE. HENCE IT MEANS BASICALLY A JOINING OR COMBINATION. AND CONSEQUENTLY: SOME THING ONCE SO JOINED OR COMBINED ASSTANDING OR REPRESENTING IN ITSELF, WHEN ALONG THE ENTIRE COMPLEX."

ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS BY ELEXPREMINGER U.S.A.  
(P. No.833)

ترجمہ :

”سبیل کا لفظ جرمن زبان کے ایک فعل سبالیسن (SYMBOLLIEN) سے مشتق ہے جس کے معنی ملانا یا ساتھ رکھنا کے ہیں اور اس سے متعلقہ اسم SYMBOLAN کے معنی نشان (مارک) یا نشان (ٹوکن) یا اشارہ دسائن کے ہیں جسے معاہدہ کرنے والے فریقین منقسم سکے کی شکل میں بطور عہد نامہ اپنے اپنے پاس رکھ لیتے ہیں اس لیے بنیادی طور پر اس کے معنی ملانا یا ایک کرنے کے ہیں کیونکہ جب مختلف اشیاء متحد ہو جاتی ہیں تو ان کے اندر وحدت کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں یہ تو سبیل کے لفظی مآخذ کی بحث ہے لیکن ایک ادبی اصطلاح کی حیثیت سے سبیل اس کے لغوی مترادفات تمثیل، نشان، خفیہ تحریر، کنایہ، تلمیح، اشارہ وغیرہ سے مختلف ہیں کچھ ناقدین اشارہ، نشان اور علامت کی وضاحت اس انداز سے کرتے ہیں کہ ان کے مابین کوئی فرق واضح نہیں ہوتا یونگ نے اشارہ (SIGN) اور سبیل (SYMBOL) کا فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ :

A SIGN IS A SUBSTITUTE FOR A REPRESENTATION OF THE REAL



THING WHILE SYMBOL CARRIES A WIDER MEANING AND EXPRESS  
A PSYCHIC FACT WHICH CANNOT BE FORMULATED MORE EXACTLY.

دراشارہ کسی حقیقی چیز کا قائم مقام یا نمائندہ ہونا ہے جبکہ علامت زیادہ وسیع معنوں کی حال ہوتی ہے اور ان نفسیاتی حقائق کا اظہار بھی کر سکتی ہے جن کی قطعی تشکیل ممکن نہ ہو۔  
اردو میں ابن فرید نے نشان، علامت اور نظیر کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھا ہے: نشان یا نظیر صرف سادہ مماثلت ہیں جبکہ علامت پیچ در پیچ ہوتی ہے۔ مزید برآں اہل الذکر و دلوں صنائع صرف ظاہری ابلاغ تک اکتفا کرتے ہیں جبکہ علامت پیچ در پیچ ہونے کے ساتھ ساتھ خیال کا جذبہ کی توانائی اخراج اور ارتقاع دلوں کے فرائض انجام دیتی ہے نشان و نظیر امتداد زمانہ سے اپنے معنوں میں محدود ہو جاتے ہیں اور جامد حقیقت بن جاتے ہیں لیکن بقول ویلسن ناٹ (WILSON KNIGHT) علامت کی زبان غیر مختتم ایک زندہ حقیقت ہوتی ہے اور اس کے معنی کا سلسلہ اب تک جاری رہ سکتا ہے اگر کسی مرحلے پر علامت اس صفت سے محروم ہو جاتی ہے تو وہ جامد ہو جائے گی یا پھر وہ علامت نہیں رہے گی نشان بن جائے گی یا نظیر ہو جائے گی [ابن فرید: علامت کا تصور (میں ہم اور ادب) ص ۵۸]۔

اس طرح علامت اور استعارہ میں بھی فرق ہے علامت ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہوتی ہے بلکہ یہ شے فی نفسہ اور شے نمائندہ کی حیثیت سے بار بار سامنے آتی ہے گویہ علامت کی اہمیت اور حیثیت اسے استعارہ سے ممتاز کرتی ہے جو شاید سے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے اس طرح علامت اپنے مترادفات سے بالکل الگ معنوں میں استعمال ہوتی ہے علامت کے استعمال سے ادب میں سفر نہیں کیونکہ زبان خود علامت ہے ظاہر ہے کہ لفظ کسی خود کرسی نہیں اسی طرح لفظ شعر خود شعر نہیں لفظ قلم خود قلم نہیں بلکہ یہ الفاظ ہر طرح کی کرسیوں، اشاروں اور قلموں کے لیے ایک مشترکہ نام یا "علامت" کے طور پر استعمال ہوتے ہیں گویہ ہماری وہ زبان جو ان دلوں ہدف علامت بنی ہوئی ہے خود علامت ہے شاید اسی لیے ماہرین لسانیات زبان کو ایک صوتی علامت قرار دیتے ہیں اس سے پہلے کے اردو میں علامت نگاری کا جائزہ لیا جائے مناسب ہے کہ سمبالزم تحریک کا مختصر جائزہ لیا جائے۔  
علامتی تحریک (سمبالزم مووینٹ) ایک بین الاقوامی تحریک ہے۔ سب سے پہلے فرانس



میں ۱۸۸۷ء میں اس تحریک کا آغاز ہوا بودلیر کی نظم "بدلی کے پھول" کو اس تحریک کا محرک بتایا گیا۔ اس نظم میں بودلیر نے فطرت کو دوسری حقیقت کے سہیل کی شکل میں دیکھا تھا۔ کیونکہ فرانسیسی ادب میں سمبالسٹ تحریک سائنس کے مادی اقدار ساٹھک حقیقت نگاری کے خلاف بغاوت کی صورت میں شروع ہوئی تھی اور رفتہ رفتہ امریکہ، جرمنی، انگلینڈ وغیرہ میں سمبالسٹ تحریک کو فروغ ملتا گیا فرانس میں اس تحریک کے علمبرداروں میں بودلیر، مارسل، ولریں، رین بودلیر کے نام پیش پیش رہے امریکہ میں ایمرسن، میل، دیکلی، ولٹمن، ہاٹھارن انگلستان میں پیٹر برنلی، جرمنی میں ریز میتریا، رکی، روس میں الیگزینڈر بلاک، ہندوستان میں اردو میں میراجی، ن۔ م۔ راشد اختر، الایمان اور ہندی میں مہادلوئی ورماء، نرالا، پکن وغیرہ کے نام اسی ذیل میں آتے ہیں۔

ہندوستانی ادب میں خصوصاً اردو ادب میں علامت نگاروں کو مختلف زاویوں سے پرکھا گیا ہے مثلاً وزیر آغا اور وحید اختر نے فلسفہ کے حدود میں اس کی جڑیں تلاش کیں شمس الرحمان فاروقی نے اسے علم معنی کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر عنوان چشتی عصمت جاوید نے اسے ادبی اور لسانی نقطہ نظر سے سمجھا ابن فرید نے عمرانیات اور نفسیات کی میزان پر اسے جانچا سلیمان الطہر جاوید اور سید عبدالطیر نے علامت کے خارجی مفہیم کو داخلی مفہوم میں ساٹھک انداز میں سمجھنے کی کوشش کی شکیل الرحمن کے نزدیک علامت شعور کے سنسک کار خواب ہے جبکہ علامت معنوں کو توسیع کا نام ہے جس میں شعور اور تحت الشعور کی بھول بھلیوں سے لے کر شخصیت اور اجتماعیت تک، ذات سے کائنات تک، جلوت سے خلوت تک کی کیفیات و حالات کو علامات کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے بقول سید محمد عقیل اردو شاعری میں شمع، پردانہ، نفس، صیاد گل و بلبل، قاتل، بے گسل، بہار، خزاں اور بہت سے علامتی الفاظ شامل ہیں جو پہلے پہل تشبیہ اور استعارے کی حیثیت سے استعمال ہوئے ہوں گے لیکن جب عام قاری کا ذہن ان کی خصوصیات سے مانوس ہو گیا تو ان الفاظ نے اپنی کیفیات کا لہارہ اڑھلایا اور اشاروں کے بعد صرف اپنا معمول بنا کر قاری کے ذہن میں اپنا مفہوم پیدا کرنے لگے قاری فحوائے کلام سے سمجھنے لگا کہ شمع، معشوق بھی مبنی ہے درد مند دل رکھنے کی کیفیت بھی اس میں گھٹنے کی وجہ سے پیدا کی جاسکتی ہے جب اس کے خاموش گھٹنے اور پگھلنے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہو تو بحر کا مارا ہوا عاشق بھی بن جاتی ہے جو خاموشی سے سب مصائب بھراں برداشت کرنا ہے مگر دم بخور رہے کبھی یہی شمع اپنی مخصوص شبابہت کی وجہ سے زبان بن جاتی ہے اور داستان



محفل بیان کرتی ہے اور کبھی اس کے آئینہ جڑی ہوئی حکومت کے لوحِ خواں بن جاتے ہیں  
 اسی طرح پروانہ، گل و بلبل وغیرہ کو بھی علامتی اندازِ مفہوم میں پیش کیا جاتا رہا ہے اسی سے یہ  
 بات واضح ہوتی ہے کہ اردو شاعری میں علامت کا استعمال غیر شعوری طور پر ہوتا رہا ہے انیسویں  
 صدی تک علامت کا استعمال رمز، کنایہ اور اشارہ کے مفہوم میں ہوا ہے مثال میں کچھ اشارے  
 دیکھتے چلیے۔

خدا کے واسطے اس کو نہ لڑ کو  
 وہی ایک شہر میں قاتل رہا ہے (مرزا مظہر جانجاناں)  
 پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے  
 جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے (دیر تقی میر)  
 مندرجہ بالا اشارے میں قاتل اور گل کا استعمال علامت کے طور پر نہیں بلکہ علامت کے  
 مترادفات اشارہ، کنایہ، رمز وغیرہ کے مفہوم میں ہوا ہے بیسویں صدی میں خصوصاً ترقی پسند  
 تحریک کے بعد علامت کو باقاعدہ صنعتِ شعری و ادب اور خصوصاً علامت کی ایک بین الاقوامی  
 تحریک کی شکل میں اردو شعرا نے برتنا شروع کیا اور وہی شمع و پروانہ، گل و قاتل، مرغِ چمن،  
 فر باد و خم، وغیرہ جو رمز و کنایہ، تشبیہ و استعارہ، اشارہ و نشان کے مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں  
 علامت بن گئے۔

جدید اردو شاعری میں علامت پسندی اور علامت نگاری دیہاں علامت پسندی  
 اور علامت نگاری کو الگ معنوں میں استعمال کیا ہے، کے سرخیل میراجی سے قبل اقبالؒ و مزداہیاں  
 کو سخن سازی کا فن بنا چکے ہیں اور فیضؒ یہ کہہ کر دامن بچا گئے ہیں کہ سہ  
 جان جائیں گے جاننے والے  
 فیضؒ فر باد و خم کی بات کر دے

لیکن میراجیؒ اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے سمبلسٹ تحریک کے علمبرداروں کا  
 مطالعہ کیا اپنے اور ان کے نظریات میں مماثلت تلاش کی میراجیؒ فرانس کے علامت نگاروں  
 کی طرح شاعری میں ابہام کے قائل تھے اور ملے کے اس قول پر عمل پیرا تھے کہ ”کسی چیز کی وضاحت  
 اس کے تین چوتھائی حسن کو زائل کر دیتی ہے لیکن رفتہ رفتہ اس بات سے واقف ہونے میں  
 بے انتہا لطف آتا ہے“ اسی طرح رین بوکھتا تھا کہ شاعر کو نامعلوم UNKNOWN اشیا



کی تلاش کرنی چاہیے۔ میراجی کم و بیش انھیں نظریات کے حامی تھے اسی لیے انھوں نے اپنے بارے میں ہدایت کی تھی کہ ”میری نظمیں دو قسم کے انسانوں کو اپنی طرف توجہ دلاتی ہیں ذہین لوگ انھیں پڑھ کر ایک اشتیاق کے ساتھ ان کی گہرائی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور سخن شناس یوں ہی بے سوچے سمجھے ان کی تعریف کرنے لگ جاتے ہیں اس قسم کے نظریات رکھنے والے شاعر کے بارے میں ناقدین حضرات ذات کے حصار میں مقید رہنے کا فتویٰ صادر کر دیتے ہیں لیکن میرے خیال میں ذات کے حصار میں مقید رہ کر اگر کوئی شاعر ذات کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ دنیا سے بے نیاز ہو چکا ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں میراجی کو کوئی پیغمبر یا نبی کا درجہ دے رہا ہوں بلکہ بتانا مقصود صرف یہ ہے کہ اردو شاعری میں شخصی علامت دراصل ایسے ہی شاعروں کی دین ہے اور اگر میں یہ کہوں کہ فرانسیسی اور انگریزی ادب میں بھی اس قسم کی علامت کا فقدان ہے تو شاید غلط نہ ہو گا کیونکہ اب تک جو علامت کی قسمیں کی گئی ہیں وہ صرف تین ہیں۔ ماہرین نفسیات فروم نے ملائم کے ابلاغ اور معنویت کے اعتبار سے علامت کی تین قسمیں کی ہیں

۱۔ روایتی CONVENTIONAL

۲۔ اتفاقی ACCIDENTAL ۳۔ آفاقی UNIVERSAL

اردو میں میراجی نے اتفاقی علامت ACCIDENTAL SYMBOL کو شخصی علامت کے مفہوم میں قبول کیا ہے اور یہ شاید کسی حد تک درست بھی ہے کیونکہ ہر قسم کی علامت خواہ وہ آفاقی ”ہو یا“ اتفاقی ”ابتدائی اور اختراعی منازل میں صرف شخصی ہوتی ہیں۔ مثلاً اقبال نے شاہین کو غیر شعوری طور پر دغیر شعوری طور پر اس لیے کہ اقبال پر سمبالسٹ تحریک کے اثرات نہیں تھے، شخصی علامت کے طور پر استعمال کیا لیکن آج وہی علامت (شاہین) اگر دوسرے شعرا استعمال کریں تو یہی علامت کلیکیٹو سمبل COLLECTIVE SYMBOL کے ساتھ ساتھ آفاقی علامت UNIVERSAL SYMBOL بھی بن سکتی ہے لیکن ہر بات ذہن میں رکھنا ہوگی کہ آج کا شاعر شاہین کو اگر بطور علامت پیش کرتا ہے تو وہ اپنے فہم و درک اور عصری تقاضوں کی مناسبت سے پیش کرے گا۔ اور پھر یہی علامت نئے تجربے والے شاعر کے یہاں شخصی علامت ہوگی اور بعد میں آفاقی۔ اس لیے اگر مجموعی طور سے یہ کہا جائے کہ علامت صرف شخصی، انفرادی یا ذاتی ہی ہوتی ہے اور بعد میں آفاقی یا کوئی دوسری تو شاید غلط نہ ہو گا۔ یہ الگ بات ہے کوئی تنظیم یا جماعت



اپنے دستور میں کسی لفظ کے لیے یہ طے کر لے کہ ہمیں فلاں لفظ صرف اپنے ہی مقررہ معنوں میں استعمال کرنا ہے تو اس میں اجتماعیت تو آجائے گی لیکن تصنع سرایت کر جائے گا جس کے باعث مقررہ لفظ یا علامت اپنی انفرادیت اور وقار کھو بیٹھے گی میرا جی نے جو علامتیں استعمال کی ہیں وہ صرف شخصی اور ذاتی ہیں میرا جی یہ جانتے تھے کہ اجتماعیت "انفرادیت" کو ختم کر دیتی ہے اسی لیے وہ ذات کے حصار میں مقید رہے اور ذات سے کائنات کا عرفان حاصل کیا بقول آرتھر سائمنس "علامتوں کو قبول عام کی سند اس وقت حاصل ہو سکتی ہے جب کہ وہ کسی نادیدہ صداقت کو معروف عام بنادیں"۔ ایمیرسن کے نزدیک *IT MEAN* میرا مطلب ہے اور *IT MEAN* اس کا مطلب ہے میں تطابق ہونا چاہیے گویا میرا مطلب ہی اس کا مطلب ہو سکتا ہے بالفاظ دیگر ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ذات ہی میں کائنات پوشیدہ ہے میرا جی نے علامت نگار رین بو کے اس خیال سے متفق ہیں کہ "ہمیں یہ نہیں کہنا چاہیے کہ میں سوچتا ہوں بلکہ مجھے سوچا جاتا ہے" اس قول کے لفظ "میں" اور "مجھے" میں اقبال کی خودی سے لے کر ذات سے کائنات کا سفر پوشیدہ ہے جب کوئی علامت نگار، شاعر، یا فن کار "میں" کے بجائے مجھے استعمال کرتا ہے کہ وہ بات جو فن کار کہنے والا ہے اس کے ذہن کی بھٹی میں تپ کر کندن بن گئی ہے اور فن کار کے مزاج میں وسعت، فکر میں عمق اور خیالات میں بالیدگی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ سستی شہرت سے دور بہت دور چلا جاتا ہے اور اپنے ذہنی تلازمات کو صرف "مجھے" بنا کر آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑ جاتا ہے شاعری میں اسی قسم کی دین علامت نگاری اور امیجری کی ہے جنہیں تشبیہات و استعارات اور محاکات کی توسیع کر کے پیش کیا جاتا ہے اقبال کے بعد میرا جی فیض، اختر انصاری، یوسف ظفر، قیوم نظر، نذرا فاضلی ساقی فاروقی، محمود سعیدی اور بشیر بدر کے ہاں یہ رجحان راسخ و سبب لازم، پایا جاتا ہے شعرا کی یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے دیکھا

زرد دن تاریک رات

چلتے پھرتے سانس لیتے بیت الخلا

ابن آدم کا نہیں مجھ کو پتہ

مندرجہ بالا میں لفظ بیت الخلا خالص علامتی معنوں میں استعمال ہوا ہے کیونکہ بیت

الخلاء کے لغوی معنی "تنہائی کا گھر" ہیں نبی شاعری کا مخصوص موضوع تنہائی ہے۔ اور حمد و



عثمانی نے آج کے چلتے پھرتے لوگوں کو تنہائی کا گھر کہا ہے اس نظم کو دیکھ کر دنگستان کا ایک قول یاد آ رہا ہے وہ کہتا ہے کہ ”لفظ کے معنی مست تلاش کر دہلکہ اس کا استعمال دریافت کرو“ آج کی علامتی شاعری بھی اس بات کی ترجمانی کرتی ہے ایک اور نظم ملاحظہ ہو جو خالص علامتی معنویت کی حامل ہے بظاہر تو یہ نظم دو کتوں کی کہانی ہے لیکن حقیقت میں ایک بے معنی بے مقصد اور اکتا دینے والی زندگی کا علامتی استعارہ بن گئی ہے۔

ہم نے دو کتے پائے تھے  
ایک کو ماما لے آئی تھی  
جب وہ اتنا سا پلا تھا

دوسرا کتا بھی ایک صاحب نے بھیج دیا تھا  
میری بیوی دو کتے دان کے نجس ہونے کی وجہ سے کھنے پر تیار نہیں تھی  
لیکن میرے بچے کی ضد کی بالآخر جیت ہوئی تھی  
اب یہ بچے ٹامی، ٹونی گھر کی رکھوالی کرتے ہیں  
ساتھ ہمارے رہتے ہیں۔

اور اٹھارہ سطروں تک پہنچنے پہنچتے نظم کا رخ اس طرح بدلتا ہے  
لیکن یہ حال ہے میرا روزانہ

جب تک کتوں کے راتب کا انتظام نہیں ہوتا  
مجھ کو اپنا کھانا پینا جرم انسانی لگتا ہے۔  
یہاں جرم انسانیت کے بعد نظم اس طرح ختم ہوتی ہے :  
یہی نہیں بلکہ مجھ کو اکثر احساس ہوتا ہے  
کچھ بھی نہیں اب زیست کا مقصد  
کتوں کی خاطر جیتا ہوں

اس طرح بیشتر علامتی نظمیں شاعر کے مشاہدے کے خلوص، جذبات کی شدت اور اثر آفرینی کی ضامن ثابت ہوئی ہیں۔ علامت اور ایج آج کی شاعری کے اسلوب کے دو نمائندہ رجحان ہیں۔ کیوں کہ ”ایٹم کے ٹوٹے ہی زندگی ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔“ اقدار یکسر بدل گئی ہیں انسان کی گردن کی شاخ پر اب نہ وہ پرانا چہرہ ہے اور نہ دل کے اندر وہ اکہرے جذبات ہیں۔



زندگی اور جذبات اب تہہ در تہہ ہو گئے ہیں۔ کوئی انکار نہ خاص انکار ہے نہ کوئی اقرار خالص اقرار ہے۔ اب اقرار انکار اور انکار اقرار ہو کر رہتا ہے جنگ کا مفہوم صلح اور صلح کا مفہوم جنگ ہوتا ہے۔ اس لیے الفاظ میں پورب اور کچھم کا رشتہ ہو کر رہ گیا ہے۔ فکر و نظر کے سارے سانچے بدل گئے ہیں اور صدیہ ہے کہ کوئی قدر مطلق اور جامد نہیں رہ گئی ہے۔ ایسی صورت میں علامت اور اینج بیویں صدی کا نمایاں اسلوب ہے۔ زندگی اب خالقانہوں، حکیموں کے مطب، مساجد سے نکل کر کارخانوں، یونیورسٹیوں، اسپتالوں، کلبوں اور پارلیمنٹ کے ایوانوں میں در آئی ہے اس لیے اب پُرانے الفاظ کام نہیں دے سکتے نئی شاعری کی شعری لفظیات اتنی برق رفتاری سے آگے بڑھ رہی ہیں کہ سلسلہ کے بعد کی شاعری ایک الٹا ماڈرن لڑکی بن گئی ہے۔ اب ناصر کاظمی کے عہد کی بھی لفظیات شاعری میں استعمال کرنا بیرون صدی کی الٹا ماڈرن لڑکی کو بیل ہانم کی جگہ گاؤں کی لڑکیوں کی چوٹی کرتہ اور شلوار پہنانا ہے۔ اس طرح نئی شاعری اگر ایک الٹا ماڈرن لڑکی ہے تو اس کا اسلوب بیل ہانم ہے جس کے لیے صرف علامت کی تفہیم بلکہ اردو میں علامتی تحریک کی ضرورت ہے شاید ڈاکٹر محمد حسن کو اس کا احساس ہے اسی لیے انھوں نے ”جدیدیت“ کو ”علامت پسندی کی تحریک“ قرار دیا ہے۔







## اسلوب کی تلاش

انگریزی کے پروفیسر لوکاس نے یونیورسٹی میں لیکچر دیتے ہوئے کہا تھا۔

یہ حقیقت ہے کہ آج تک اسٹائل کی کوئی جامع تعریف سامنے نہیں آئی۔ یہ پروفیسر مرے سے لے کر بوقان تک کارلائل سے لے کر ایمرتن تک، سب ہی اسٹائل کی تعریف بیان کرنے میں اس بات سے متفق ہیں کہ اسٹائل ”شخصیت“ اظہار کی ٹیکنیک“ اور ”اظہار کی انفرادیت“ کا نام ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اسلوب کے اصطلاحی معنی فن کار کے اظہار کی ٹیکنیک سے وابستہ ہیں شاید اسی لیے کسی کے نزدیک اسٹائل ”فن کارانہ طریقہ کار“ ہے تو کسی کی نظر میں اسٹائل اظہار کا شعوری طریقہ کار ہے۔ بوقان نے اسٹائل کو شخصیت کا اظہار بتایا ہے تو ایمرتن کے نزدیک اسلوب فنکار کے ”ذہن کی زبان“ ہے۔ لغوی اعتبار سے انگریزی کا لفظ اسٹائل لاطینی زبان کے لفظ سے ماخوذ ہے۔

اردو میں اسلوب (انگریزی لفظ اسٹائل کے ترجمہ کے طور پر) اپنے مترادفات یعنی طرز، انداز اور پیرایہ کے ذیل میں استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں اسلوب کے اصطلاحی معنی مختلف ناقدین نے مختلف انداز سے تحریک کیے ہیں جو بذات خود اسلوب کی ایک مثال ہے۔

مثلاً عنوان چشتی نے اسلوب کو لسانیات کی روشنی میں پرکھا ہے۔ عابد علی عابد نے اسلوب کو لسانیات کے ساتھ جمالیات اور فنون لطیفہ کے ذیل میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ لغوی، اظہار، نثر، شاعر احمد فاروقی، آل احمد سرور وغیرہ نے اسلوب کو فن کار کی انفرادیت قرار



دیا ہے۔ سلیمان اظہر جاوید نے اسلوب کو "ہئیت کا ذریعہ" بتایا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسلوب فن کار کے افکار خیالات کی ترسیل کا ایسا اظہار ہے جو موزوں و مناسب سادہ اور بلیغ ہو۔ مندرجہ بالا تعریفات اور تشریحات کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ حسن، لطافت اور نغمگی اسلوب کی جان ہے۔ شاید اسی لیے لونیجینس نے اسلوب کی رفعت کو ایک بڑی شخصیت کی گونج "کہا ہے۔ اسلوب اپنی فکری صفات جیسے روز بیان گداز، مزاج بذلہ سخی اور صفات تخلیقی یعنی تجسیم، خیال امروزی، اور تصویریت کے میڈیم سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ لیکن دیمترس اسلوب کی چار قسمیں کی ہیں۔

(۱) سادہ، (۲) شاہانہ، (۳) مرصع (۴) زور کلام۔ لیکن دیمترس سے پہلے افلاطون

اور ارسطو کے نظریات نے اسلوب کی اقسام کی ہیں۔

مثلاً افلاطون صرف ادبی تخلیق میں اسلوب تلاش کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو کی مکتبہ فکر ہر قسم کی تخلیق میں اسلوب کے وجود کا قائل ہے۔ غالباً انہیں نظریات کی بناء پر اسلوب کی اقسام کی گئی ہیں۔ اس ارسطوی مکتبہ فکر کے لوگ اسلوب میں حسن اسلوب کے بھی قائل ہیں۔ واقعاً یہیں سے اسلوب کی اقسام شروع ہو جاتی ہے۔ مثلاً اسلوب کو اگر لسانیات کا ذیلی شعبہ قرار دیا جائے تو محاوراتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، علامتی اسلوب، اگر جمالیات سے اس کا سلسلہ ملایا جائے تو جمالیات اسلوب، انفرادی اسلوب، فنون لطیفہ کے اعتبار سے غنائی اسلوب، شعری اسلوب، نثری اسلوب، تاریخ کی مناسبت سے تاریخی اسلوب، فلسفہ کے اعتبار سے فلسفیانہ اسلوب موضوع کے اعتبار سے موضوعاتی اسلوب اور عہد یا وقت کے اعتبار سے ۱۵ ویں صدی، صدی کا اسلوب، ۲۰ ویں صدی کا اسلوب۔ لوگاسس کے نزدیک اسلوب چونکہ "شخصیت کا اظہار" ہے اس لیے کسی شخص کے نام سے بھی اسلوب پہچانا جاتا ہے۔ مثلاً انگریزی میں جانسن اسلوب، پلاٹونک اسلوب، اردو میں میر کا اسلوب، غالب کا اسلوب وغیرہ وغیرہ۔

یہ حقیقت ہے کہ اسلوب انفرادیت سے ماورا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کا ظہور ہمیشہ منفرد طریقہ سے ہوتا ہے۔ ہر عہد میں فہمی رویہ اور تصورات تبدیل ہوتے ہیں تصورات کی تبدیلی کے ساتھ زندگی کا عام طرز عمل بھی بدل جاتا ہے لہذا ادب، تہذیب اور تمدن بھی بدل جاتا ہے۔ نتیجتاً اسالیب بیان میں بھی تغیر آنا ایک فطری امر ہے۔ مثلاً اسلوب کا ایک کلاسیکل تصور یہ ہے کہ اسلوب "اظہار کے زیور" کا نام ہے لیکن ڈلٹن مرسے (



پر زور دیا ہے۔ لوگ اس کہتا ہے کہ :

ہر فن پارہ مواد اور ہئیت کے اعتبار سے مکمل ہوتا ہے یعنی جب کوئی خیال، اپنی لازمی فطری اور آخری ہئیت اختیار کر لیتا ہے تو اس میں خود بخود اسلوب پیدا ہو جاتا ہے۔ بقول عنوان چشتی اس خیال کے تحت خیال اور ساخت ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ اور اسلوب کا بنیادی وصف اس کا ناگزیر ہوتا ہے۔ لیکن یہ محض اس صورت میں ممکن ہے۔ جب خیال اپنی آخری ہئیت اختیار کرے دوسری صورت میں نتیجہ صفر ہے۔

جب کوئی فنکار کسی لفظ کا استعمال کرتا ہے تو قاری کے ذہن پر پہلے اس لفظ کا ظاہری اثر ہوتا ہے۔ جب وہ پڑھتا ہے تو اس کا صوتی اثر ہوتا ہے۔ پھر اس لفظ کے پیچھے دیئے ہوئے احساسات، جذبات اور اس کی پوری تاریخ اپنا اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ ساری چیزیں الگ الگ اثر انداز نہیں ہوتیں بلکہ بیک وقت اثر کرتی ہیں اور یہی فنکار کی صناعی، ٹیکنیک اور اسلوب جاپننے کی میزان ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی مصدقہ ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ شعرو ادب کا رجحان بدلتا ہے تو اسالیب بیان بھی بدل جاتے ہیں۔ نثری و شعری اسلوب اور اس کی انقسام کو مد نظر رکھتے ہوئے کولرنے نے "نیوٹراسٹائل" کی اصطلاح رائج کی تھی۔ لیکن نثری اسلوب نثری ہوتا ہے اور شعری اسلوب شعری، ایک نثری اسلوب اور ایک شعری اسلوب کی مثال پیش کرتا ہوں تاکہ بات اور واضح ہو جائے۔

میرامن کی باغ و بہار میں بہن بھائی سے مخاطب ہے اور نصیحت کرتے ہوئے کہتی ہے۔  
 "اے میرے بیٹن تو میری آنکھ کی پتلی اور ماں باپ کی مونی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہو جاتی ہوں۔ تو نے مجھے خیال کیا لیکن مردوں کو خدائے کمانے کے لیے بنایا ہے گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں جو مرد نکھٹو ہو کر گھر رہتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ دیتے ہیں۔ خصوصاً اس شہر کے آدمی بے سبب تمہارا بنے پر کہیں گے کہ اپنے ماں باپ کی دولت کھا کر بہنوں کے ٹکڑوں پر اڑا یہ نہایت بے غرضی اور میری تمہاری منہاسی اور ماں باپ کے نام کو سبب لان لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہنا دوں اور کلیجے میں ڈال کر رکھوں۔۔۔۔۔"

میرامن نے عورت کے روپ میں ہمیں وہ بہن دکھائی ہے جس کی محبت کا دامن ازل سے۔



بھائی کی ذات سے بندھا ہے اور اب تک بندھا رہے گا۔ یہ حقیقت ہے کہ میرامن کی زندگی اسلوب اور شخصیت بن کر کتاب میں جھلکتی ہے۔

نثری اسلوب کے علاوہ شعری اسلوب کی انفرادیت کی جڑیں شعری شعر میں پیوست ہوتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "اسلوب کی ابتدا اس نتیجہ ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب مصنف یا شاعر اپنے کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔ آج شعروادب میں اقبال کے اسلوب سے کون واقف نہیں۔ ایک معمولی استیلا کا قاری بھی اقبال کے شعر کو اس کے معمولی شعر کے ذریعہ پہچان لیتا ہے خصوصاً ان کا وہ شخصی مرثیہ جو انھوں نے "والدہ مرحومہ کی یاد میں" لکھا ہے شخصی مراثی کی تاریخ میں انفرادی اسلوب اور انوکھی جدت کی وجہ سے آج بھی زبان زد خاص و عام ہے۔

اس مرثیہ کی مہمید میں اقبال کہتے ہیں کہ اس کائنات کا ذرہ ذرہ تقدیر کا زندان ہے اور موت کی تدبیر صرف "مجبوری و بے چارگی" ہے۔ شمس و قمر ہو یا انجم سیما یا غنچہ سبو ہو یا سبزہ گل، نغمہ بلببل ہو یا دشت و صحرا، ہر چیز فانی ہے جب اس مجبوری کا راز عیاں ہوتا ہے تو اشک کا سیل رواں بھی خشک ہو جاتا ہے۔ غرض نوائے شکوہ سے آلام انسانی کے راز کا پتہ چلتا ہے جس طرح پر وہ مشرق سے نمودار ہوتی ہے تو آفاق سے دامن شب کا داغ دھلتا ہے۔ یہی صبح لالہ فرسودہ کو آتش تبا کرتی ہے۔ بے نوا طائر کو مست نوا کرتی ہے سینہ بلبل کے زناں سے سرو آزاد ہو جاتا ہے۔ اور سنیکڑوں نے نغمے فضا میں گونج اٹھتے ہیں۔ یہاں تک کہ خفتگان لالہ زار و کہسار و رودبار بھی عروس زندگی سے ہمکنار ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے یہ

یہ اگر آئین ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح  
مرقد انسان کی شب کا کیوں نہ ہو انجم صبح

اور پھر کہتے ہیں یہ

موت کے ہاتھ سے مٹ سکتا اگر نقش حیات  
عام اس کو یوں نہ کر دیتا نظام کائنات  
آسمان تیری لحد پہ شبنم افشانی کرے  
سبزہ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے



مرثیہ کے ہر شعر سے اقبال کا اسلوب قاری باسانی پہچان لیتا ہے۔ کیونکہ انداز بیان کا دائرہ بہت وسیع ہے اور اقبال کے اسلوب اور انداز بیان میں موضوع کا انتخاب احساس کی شدت، ادبی خلاص، طرز فکر اور تاثیر سب ہی عناصر سے اقبال کا اسلوب تعمیر ہوا ہے بقول کارلائل :-

”اسلوب کسی ادیب یا شاعر کا کوٹ نہیں ہے کہ جب چاہا اتارا اور جب چاہا پہن لیا۔ یہ انسان کی جلد ہے۔“

ہر بڑے شاعر اور ادیب کی اپنی محفل ہوتی ہے جہاں لفظوں، فقروں اور ترکیبوں اور جملوں کو مہذب کیا جاتا ہے۔ اسی تہذیب اور اس تہذیب کے آداب اور طور طریق کو اسلوب کہا جاتا ہے۔ لیکن بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے بعد سے اردو شعروادب میں ایک نیا اسلوب نشوونما پا رہا ہے اور یہ اسلوب مرکب ہے۔

علامت نگاری (سمبائلزم) اور پیکر نگاری (ایمجزم) سے گویہ آج کی شاعری (خواہ غزل ہو یا نظم) کے نمائندہ اسلوب علامت نگاری اور پیکر نگاری ہیں۔

شعر کو فکر و اسلوب کی اکائی بنا کر پیش کرنا کوئی مذاق نہیں ہے۔ یہ عمل پل صراط پر سے گزرنے کا عمل ہے۔ ذرا قدم پھسلا اور فن کار کھائی میں گرے۔ شعر کی یہ وہ مغزل ہے جہاں ناخن سے اسلوب چھیلے تو فکر کا گودا ہاتھوں میں آجائے اور فکر کو چھیلے تو اسلوب ہاتھوں میں آجائے۔ شاید اسی لیے پوپ نے اسلوب کو ”خیال کا لباس“ بتایا ہے۔

غرض اسلوب (اسٹائل) ایک ایسی صنعت شعروادب ہے جو فن کار کی شخصیت کو الفاظ کے ذریعہ متعارف کراتی ہے۔ ہر عہد میں فن کار نئے اسلوب کی تلاش میں رہتا ہے آج بھی یہ تلاش جاری ہے۔۔۔۔۔







## امیجری۔ ایک مطالعہ

پیکر کی اصطلاح نفسیات سے ادب میں آتی ہے۔ کیونکہ پیکر سازی کا عمل انسانی ذہن کا فطری عمل ہے۔ استعارہ کی طرح پیکر بھی مجاز ہی کی ایک شکل ہے۔ ادب میں اسے لفظوں کی تقسیم کے ذریعے شعری پیکر میں ڈھالا گیا۔ اسی لیے پیکریت (امیجری) کے معنی لفظوں کی مدد سے

تصویر بنانے کا عمل  
*"IMAGERY IS A PICTURE OUT OF WORDS"*

قرار پائے۔ الیکس پرمنگر نے امیجری کی تعریف اس طرح لکھی ہے :-

"An image is the reproduction in the mind of a sensation produced by a physical perception thus if a man's eye perceives a certain color he will register an image of that color in his mind - "Image" because subjective sensation be experiences, will be an - asensible copy or replica of the objective color itself. The mind may also produce images when not reflecting direct physical perception, as in the not attempt to remember some thing once perceived but not longer present. or in the undirected drifting of the mind over experience, or in the combination wrought out of perception



by the imagination, or in the hallucination of screams and fever as so on \_\_\_\_\_"

(ENCYCLOPEDIA of poetry and poetics by Alex Permingas. U.S.A. P. No. 363)

(ترجمہ) طبعی مشاہدے کے ذریعے ذہن میں کسی کیفیت کی بازآفرینی ایج (پیکر) ہے۔ اس لیے کہ ایک شخص اپنی آنکھ سے کسی رنگ کو دیکھتا ہے تو وہ اپنے ذہن میں اس رنگ کا عکس (یا تصویر) محفوظ کر لے گا یہی ایج ہے۔ کیونکہ جس داخلی احساس یا کیفیت سے وہ گزرتا ہے وہ یا تو خاریں میں موجود اس رنگ کی ہو ہو نقل ہوگی یا قریب قریب ویسی ہی نقل۔ ذہن اس وقت بھی عکس (ایج) تیار کر سکتا ہے۔ جبکہ طبعی مشاہدے کو براہ راست منعکس نہ کر رہا ہو۔ مثلاً کبھی مشاہدہ کی ہوئی چیز کو یاد کرنے کی صورت میں یا ذہن کا بالواسطہ کسی تجربے کی طرف منتقل ہونے کی حالت میں یا وہ مجموعہ کی شکل میں جو تصور کے ذریعہ حاصل شدہ ادراک سے بنا ہو۔ یا خواب میں ڈر جانے کی صورت میں یا بخار کے ہذیان کی حالت میں وغیرہ وغیرہ۔۔۔۔۔۔)

اسی طرح سی۔ ڈی۔ لیوس نے پوشاک ایج میں لکھا ہے کہ:

”پیکر وہ لفظ ہے جو حسی مشاہدہ کے خیالات کو ابھارتا ہے“

"Imagery is a word arousing ideas of sensory perception"

کم و بیش یہی تعریف ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر (ٹرمز) (شیلے) اور گلوبل آف لٹریچر میں بیان کی گئی ہے۔

ایم۔ ایچ۔ ابرام [M.H. ABRAM] تشبیہ اور استعارہ ہی کو پیکر قرار دیتے ہیں۔ گویا ان کے نزدیک ٹیٹا فور ہمیلی اور ایجری میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ تشبیہ اور استعارہ پیکر سازی کے عمل میں اسی طرح معاون ہوتے ہیں جس طرح ”سمبل“ کو تشبیہ اور استعارہ کی توسیع شدہ شکل کہا جاتا ہے۔ لیکن ایجری ایک الگ چیز ہے۔

پوٹیک ایج میں سی۔ ڈی۔ لیوس نے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:



An apithet, a mataphor a simili may create an image or passage on the fact of it purely descriptive, but convening to our imigration an external reality - every poetic image, therefore is to some degree maTaphorical, it looks out from a mirror in which life precives not so much, it faces as some truth about its face." (Poetic Image by C.D.Lewis, P. No. 102)

اردو میں شمس الرحمن فاروقی نے اسی بات کو قدرے وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایبیری کی تعریف بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:

”بر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے۔ یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔“

(شعر غیر شعراور نثر شمس الرحمن فاروقی ص ۳۰)

ڈاکٹر عنوان چشتی نے پیکر کے دو مفہوم بتائے ہیں۔ ایک نفسیاتی جس میں پیکر کو تصویر یا ذہنی شبیہ خیال کہا جاتا ہے۔ اور دوسرا لسانیاتی جس میں پیکر کو تشبیہ واستعارہ اور لفظی تصویر سمجھا جاتا ہے ان کے نزدیک نفسیاتی پیکر (ذہنی پیکر) ادراک بالحواس کی ایسی ”ذہنی تخلیقِ جدید“ ہیں جو پہلی لمحوں میں سطحِ ذہن پر نمودار ہوتی ہیں۔ اس طرح جو پیکر جس حسی قوت کے ذریعے ذہن میں ابھرے گا۔ اسی کے نام سے منسوب ہو جائے گا۔ جیسے سماعتی پیکر، بصری پیکر، لمسی پیکر وغیرہ۔ اسی لیے مشرقی تنقید میں حواسِ خمسہ کو مد نظر رکھتے ہوئے شبیلی وغیرہ نے پیکر کی بنیادی طور سے پانچ اقسام بتائی ہیں۔ (مبصرات۔ مسمونات۔ مذوقات۔ ملموسات، مشمورات) لیکن مغربی تنقید میں رابن اسیکملٹن نے ایبیری کی تقسیم اس طرح کی ہے:-



Combind abstract image, Complex image, Complex abstract image, Abstract  
combind *AND ABSTRACT COMPLEX* image. (Poetic Pattern L. Skellon.

P. No. 91)

مندرجہ بالا اقسام میں صرف درج ذیل اقسام اہمیت رکھتی ہیں۔

۱۔ سادہ ایج :- وہ ایج ہے جو ہمارے حسی ادراک کو جگاتی ہے۔ جیسے۔ درخت، مکان، روشن  
بلند وغیرہ۔

۲۔ مجرّد ایج :- وہ ایج ہے جو کسی قسم کے حسی ادراک کو پیدا نہیں کرتی۔ مثلاً: سچائی، تصور  
انصاف، عقلمندی، رحم وغیرہ۔

۳۔ فوری ایج :- وہ ایج ہے جو بنیادی طور سے ہمارے حواسِ خمسہ کو بیدار کرتی ہے۔ جیسے  
زرد، گونج، ترش اور کھردرا وغیرہ۔

۴۔ منتشر ایج :- وہ ایج ہے جو کسی ایک حاسہ سے تعلق نہ رکھے۔ اور جس کا بکھرا بکھرا ہونا خصوصیت  
ہو۔ جیسے: مجمع، جدائی، خواہش، طاقت، تھکن وغیرہ۔

۵۔ مجمع ایج :- وہ ایج ہے جو کئی قسم کے الفاظ کا مجموعہ ہو۔ گویا اس میں سچائی بھی ہو اور کھردراپن  
بھی

امیجری کا تصور ادب میں نیا نہیں ہے۔ کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں اس کی جڑیں دور  
دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ لیکن بحیثیت تحریک اس کا آغاز الہام اور علامتی تحریک کے ردِ عمل  
کے طور پر انگلستان میں شعری مجموعوں کے ذریعہ ہوا۔ سب سے پہلے ہیوم نے سنہ ۱۹ء میں  
شاعروں کا ایک نئی کلب قائم کیا۔ اور شاعری میں ابہام اور منطق کے بجائے جذبہ اور وجدان  
کو اہمیت دی۔ ۲۵ مارچ سنہ ۱۹۰۹ء میں EFFIL TOWER کے ایک ریڈیو رینٹ میں

اس تحریک کو عملی شکل دی گئی۔ منگل کے دن، EDWARD SALORA, F.W. TANCERD, JOSEF

COMBELT, FLORANCE FARR وغیرہ نے اس تحریک کا دستور العمل

مرتب کیا جس کے اغراض و مقاصد درج ذیل قرار پائے۔

- ۱۔ موضوعات کا آزادانہ انتخاب اور براہِ راست اظہار
- ۲۔ نئے نئے موڈ کے اظہار کے لیے نئے نئے آہنگ کی تشکیل



- ۳۔ عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال  
۴۔ شعری پیکر کا استعمال، ابہام سے گریز Cosmic شعرا کی مخالفت  
۵۔ شعر کی تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز۔

۶۔ ارتکا ز کو شاعری کی روح قرار دینا، گویا ارتکا ز CONCENTRATION اور عضویاتی آہنگ [ORGANIC RHYTHM] کا استعمال کرنا۔

اس کے علاوہ ان لوگوں کا اتفاق تھا کہ شاعری میں کسی بات کا من و عن اظہار بوجہ جذبات کے اظہار کے لیے نئے نئے اوزان تلاش کیے جائیں۔ نظم آزاد کو فروغ دیا جائے۔ ایچ پیش کرنے کے سلسلے میں یہ لوگ مصوری کے کسی اسکول سے متفق نہیں تھے۔ اختصار اور ایجاز بیان ان لوگوں کے نزدیک شاعری کی خوبی تھی۔ یہ لوگ موضوعات کے انتخاب میں مکمل آزادی کے قائل ہونے کے ساتھ دھندلی اور غیر واضح شاعری کے بجائے ٹھوس اور صاف شاعری کے قائل تھے۔ خصوصاً توازن اور اعتدال، ان کا مطمح نظر تھا۔ اس اعتبار سے ۱۹۱۲ء میں ہیوم کی نظم AUTMN پہلی نظم قرار پائی۔

AUTMN of cold in the Autmn night - I walked abroad and saw the ruddy moon lean over a hedge like a red faced former,

I did not stop to speak, but nodded and round about wire the wiseful stars with white faced like twon children (Imagist Poetry By Peter Jones P.No.37)

۱۹۱۲ء میں ہیوم کی نظم Autmn کے ساتھ ہی نظموں میں ایجری کا سلسلہ شروع ہوا جو ۱۹۱۳ء تک قائم رہا۔ ۱۹۱۳ء کے بعد یہ تحریک روبہ زوال ہوئی۔ لیکن اس کے دور رس نتائج اور اثرات مرتب ہوئے۔ ۱۹۱۴ء میں "DES imagist" اور ۱۹۱۵ء میں

"Some imagist" جیسے شعری مجموعوں نے دنیا نے ادب کو ایجری کی اہمیت و

اقادیت اور اپنے اغراض و مقاصد سے روشناس کرایا۔ انگلستان میں T.E. HULMIE

امریکی شعرا میں AMY LOWELL 'Richard Aldington - B.S. FLINT



F.S. FLIND اور D.H. LAWRENCE میں H.D. EZRA POUND

وغیرہ اس تحریک کے روح رواں تسلیم کیے جاتے ہیں۔

اردو شاعری میں امیجری کا استعمال زمانہ قدیم سے ہی رہا ہے۔ لیکن قدیم شاعری میں امیجری کے بجائے 'محاکات' کی اصطلاح مروج تھی۔ لیکن امیجری اور محاکات میں کافی فرق ہے۔ علامہ شبلی نے شعر العجم جلد چہارم میں محاکات کی تعریف اسی قدر بیان کی ہے کہ محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ اس کے علاوہ اردو کی مستند لغات میں محاکات کے لفظی معنی "صورت"، "شبہ"، "عکس"، "ہو بہو تصویر"، وغیرہ بتائے گئے ہیں۔ اور پیکر کے لفظی معنی "اردو لغت نویسوں نے" شکل، یا مجسم" کے بیان کیے ہیں۔ حالی اور شبلی نے جس قسم کے محاکات کا ذکر کیا تھا۔ اس کی تشکیل محض لفظوں کے بیانیہ انداز سے ہوتی ہے۔ مناظر قدرت کے بیان یا واقعات نگاری میں محاکات کا استعمال ہوتا تھا۔ جس کی وجہ سے اردو میں پیکرل شاعری کا رواج ہوا۔ لیکن نئی شاعری میں پیکروں کی تشکیل عمل میں تجسیم *Personification* سے ہوتی ہے۔ لہذا محاکات اور امیجری میں نئے شاعروں نے امتیاز کیا ہے کیونکہ انگریزی میں محاکات کے لیے *Induction* کا استعمال ہوتا ہے۔ پیکر نگاری کے لیے امیجری ہی مناسب ہے۔ اس کے علاوہ محاکات اور امیجری میں ایک بڑا فرق تحریک اور رجحان کا ہے۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں پہلے رجحان بنتا ہے بعد میں تحریک! اردو شاعری میں بحیثیت رجحان کے (محاکات کی شکل میں) ایک طویل عرصے پر محیط ہے۔ لیکن جدید ترین اردو شعرا اور ناقدین نے امیجری کو باقاعدہ انگریزی روایات کے پس منظر میں برتا ہے۔

ان شعرا میں خصوصاً نذرا فضلی، بشیر بدر، مخدوم سعیدی، شمس الرحمن فاروقی، بانجی، بلراج کوئل، شہاب جعفری، منیب الرحمن، خلیل الرحمن، غنیمتی، خورشید الاسلام، حسن نعیم، زاہدہ زبیدی، ساجدہ زبیدی، شہریار، باقر عہدی، زبیر رضوی، عزیز قیسی، عمیق حنفی، عنوان چشتی، سردار جعفری، اختر الایمان (۱۹۶۰ء) کے بعد کے سردار جعفری اور اختر الایمان، ساتی فاروقی، میرنسیازی، کمار پاشی، شکیب جلالی، مظہر امام، وغیرہ نے امیجری کا استعمال شعوری اور غیر شعوری دونوں طریقہ سے کیا ہے۔

سیمگوں کلیوں کی ٹھنڈی سیج پر لیٹی ہوئی

صبح۔ ایک سیال سونے کا طلسم

(نیاسال۔ وزیر آغا)



’صبح‘ کو یہاں شعری پیکر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور علامت کے طور پر بھی نظم کا عنوان ”نیا سال“ نظم کے پورے احساس کو خوبصورت پیکر میں نظر کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ نئے سال کی اس صبح سے حال اور مستقبل کے خوشگوار تصورات وابستہ ہیں۔ صبح کا سمیگوں، کہیوں کی ٹھنڈک، صبح پر یٹا ہوا محسوس ہونا شعری پیکر تراشی کا کرشمہ ہے۔ جبکہ سیال سونے اور طلسم کے الفاظ بھرپور علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ بقول شمیم احمد شمیم کے اس نظم میں شاعر نے علامتی لفظوں سے دوہرا فائدہ اٹھایا ہے۔ ایک طرف توان سے صبح کے منظر کی ایک دلکش اور لطیف انبساط آمیز منظر کی کیفیت ابھرتی ہے اور دوسری طرف وقت اور زمانہ کے بہاؤ اور رفتار (سیال) قیمت و عظمت (سونے) اور حال کی الجھنوں اور مستقبل کے خدشات اور نظر نہ آنے والے حالات (طلسم) کا ایک جاگتا ہوا احساس بھی ذہن میں بننے لگتا ہے۔ گویا سیال سونے اور طلسم کے لفظوں سے شاعر نے وقت اور زمانہ کے ارتقا کو پیش کیا ہے۔ اس ارتقا کی دو کڑیاں ماضی اور حال کا تو ہمیں تجربہ ہے۔ لیکن مستقبل ان دیکھا ہے۔ بالفاظ دیگر امیجری ماضی اور حال کے ساتھ مستقبل کا احساس بھی کراتی ہے کیونکہ امیج ایک طرح کا محاکاتی استعارہ بھی ہے۔ استعارہ کی خصوصیت اختصار ہے اور امیج کی خصوصیت اجمال میں تفصیل کی گنجائش؛ امیج کی تشکیل حالانکہ الفاظ ہی کے ذریعہ ہوتی ہے۔ لیکن اس میں الفاظ کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ اسے ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ امیج کی تکمیل کے بعد الفاظ اپنی معنویت کھودیتے ہیں۔ ان کی انفرادی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور امیج الفاظ سے الگ اپنی ایک جداگانہ معنویت قائم کر لیتا ہے۔ این سم نے لکھا ہے کہ :

”پیکر فطری یا وحشی حالت میں ہوتا ہے اسے اپنے مقام پر دریافت کیا جاتا ہے  
اسے وہاں بٹھایا نہیں جاتا۔ یہ ہمارے نہیں بلکہ اپنے قانون کا احترام کرتا ہے۔“

*Modern Poets on modern poetry P. No 85*

مثال میں محمد حسن کی مثال پیش ہے :

”گلوب“

یہ بچے بھی عجیب ہیں

کل ہی نیا گلوب لایا تھا

اس کو فٹبال بنا کر کھیلے اور اس کے دونوں ٹکڑے الگ کر دیے۔

اب جوڑنا ہوں تو چین کا سرا افریقہ سے جا ملتا ہے



انڈونیشیا کا چلی سے  
 بڑی محنت سے جوڑا بھی  
 تو سرے سخت ہو گئے

ایک سر دوسرے سے ملنے کو تیار ہی نہیں ہوا  
 آخر تباہ آکر کھینک دیا

اب یہ دونوں ٹکڑے گویا بھیک کے پیالے ہیں  
 جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں جو انہیں جوڑ دے۔

محمد حسن کی یہ نظم این سم کے قول کی ترجمانی کرتی ہے۔ کیونکہ نظم کا عنوان ہی علامتی ایج ہے جس  
 کے ذریعے ایج نے اپنی الگ اور جداگانہ معنویت قائم کرنی ہے جسے اردو میں کنکریٹ پوٹری کے  
 زمرے میں رکھا جائے گا۔

ایک اور نظم کا بند ملاحظہ فرمائیں۔  
 سوکھے کپڑوں کو چھپت سے چنتی ہوئی  
 پیلی کمرنوں کا بار بنی ہوئی گیلے بالوں میں تولیہ لٹائے۔

ہاتھ میں ایک مٹی تنگ اٹھائے  
 دائیں بازو میں کھوڑی سی دھوپ سجائے

سیڑھیوں سے اتر کے آئی ہے  
 کس قدر بن سٹور کے آئی ہے  
 بچتے ہاتھوں سے چمپیاں دھو کر

گھر کے ہر کام سے سبک ہو کر  
 پالنے کو جھلا رہی ہے شام

چندا کو کار رہی ہے شام  
 پیالوں میں کھلا رہی ہے شام

(شام - ندافاضلی)

اس نظم میں شام کی کیفیت کو ندانے مختلف النوع اور متحد المزاج "پیکریت" خوبیاں مجتمع  
 کر دی ہیں۔ اس لیے مجتمع ایج *Collective Image* کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔



ندا کی شام خالص ہندوستان کے مناظر کی ترجمانی کرتی ہے۔ شام کے وقت کپڑوں کا چھت سے چٹنا، چھت پر سے کٹی پٹنگ اٹھانا، گھر کی خواتین کا چھنیاں صاف کرنا، پنڈا لانا کو اکانا۔ پیالوں میں کھلانا وغیرہ نے اس نظم کو خالص ایسجری میں ڈھال دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر شام نہ ہو تو شاید لوگوں کو شام کے کھانے کی بھی فکر نہ ہو۔ شاید اسی مناسبت سے ندانے اپنی نظم اس مصرع پر ختم کی ہے۔ "پیالوں میں کھلا رہی ہے شام۔"

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ایسجری کی اہمیت کو اردو شاعری میں سمجھا جا رہا ہے۔ بقول ہیوم شاعری ایک ایسا نازک اور دشوار فن ہے جو خیالات کو فوانی کا پابند کر کے امیج پیدا کرتا ہے اور یہی پیکر فنی مرصع سازی کا ایک بنیادی عنصر ہے گویا ہیوم کے نزدیک ایسجری فن مرصع سازی کا ایک بنیادی عنصر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سنہ ۱۹۲۲ء میں ایسجزم (تحریر) کا خاتمہ ہونے کے بعد بھی آج دنیا کے ادب (عالمی ادب) کی شاعری کا زبان ایسجری سے خالی نہیں ہے اور شاید ایسا ہونا ممکن بھی نہیں ہے۔ کیونکہ بقول ایک انگریز مصنف

Imagery is the heart of poetry and the life of language is employed for many purposes

شاید وہ دن دور نہیں جب شاعری اور ایسجری لازم و ملزوم قرار پائیں گی۔







# جدیدیت کا مفہوم

## اور اہمیت

جدیدیت نے چونکہ باقاعدہ کسی تحریک سے اپنا رشتہ نہیں جوڑا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس کی تاریخ کا تعین اس طور پر نہیں کیا جاسکتا جس طرح حالی اور آزاد کی جدید شاعری یا ترقی پسند تحریک کا کیا جاتا ہے۔

ایک زمانے میں سرسید تحریک کا نام بھی جدیدیت سمجھا گیا وہ انداز نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھیں۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام سمجھا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا سمجھا۔ اس لیے جدیدیت کوئی قطعی مستقل مکمل اور جامد تصور نہیں بلکہ یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔ حالانکہ پروفیسر آل احمد سرور نے جدیدیت کو تجدید پرستی (ماڈرن ازم) کے پس منظر میں سمجھانے کی کوشش کی ہے اور بعد میں ڈاکٹر شمیم حنفی نے اپنے مقالے ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں پروفیسر سرور کے قول کو مزید تقویت دی ہے۔

وہ لکھتے ہیں :

شعروادب اور فنون لطیفہ کے تناظر میں جدیدیت MODERNITY

ایک ذہنی اور تخلیقی رویہ کا اشاریہ ہے۔ تجدید پرستی MODERNISM کے

مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چنانچہ ایک اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے



انیسویں صدی کے اواخر میں کچھ لوگ عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس منظر میں برتا گیا۔

( جدیدیت اور ادب، آل احمد مور علی گڑھ ص ۷۳۱ )

یہ صحیح ہے کہ تجدید پرستی MODERNISM کا لفظ سب سے پہلے انیسویں صدی کے آخری دہے میں قدامت پسند کچھ لوگ کلیسا کے حلقوں میں استعمال ہوا۔ اس لفظ سے وہ ابھرتی ہوئی برلن تحریک مراد رہی ہے جو عیسائیت کے ایک پروٹسٹنٹ میں زور پکڑ رہی تھی۔ اس طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت MODERNITY جدید پرستی یا تجدید پرستی سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے۔

ادب میں جدیدیت روایت کی توسیع بھی کرتی ہے اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار کرتی ہے۔ جب تک اس تحریک پر انتہا پسندی اور ادعائیت پسندی کا غلبہ نہیں ہوا تھا۔ اس تحریک نے ان کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔

مارکس اور فرانڈ نے اس دور میں اپنے اثرات نمایاں کیے۔ سماجی تبدیلیوں کی ضرورت کے ساتھ ساتھ ہیئت اور مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔

پہلا دھارا جو سماجی تبدیلیوں پر زیادہ زور دیتا تھا۔ سیاست کا آلہ کار بن گیا۔ اس نے شعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر اور مواد کو ہیئت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرانڈ کے زیر اثر، شعور، تحت الشعور، لا شعور، ہیئت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت، اور موضوعیت کے نام پر سیاسی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا اپنا توازن کھو دیا۔ کیونکہ دونوں کے مناسب اور متوازن امتزاج ہی سے جدیدیت کی تشکیل ہو سکتی تھی۔

پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا اور دوسرا دھارا حلقہ ارباب ذوق اور ہیئت پرستوں کے ہاتھوں میں پڑ کر ابلاغ پر ابہام کو اور زندگی پر فن کو ترجیح دے بیٹھا۔ دونوں افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ آج کی جدیدیت دونوں ہی دھاروں سے عبارت ہے اس طرح جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع بھی ہے اور انحراف بھی۔



جدیدیت، جدیدیوں کے سماجی اور منطقی معیاروں سے بھی غیر متعلق ہے۔ اس طرح یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شاعری کی تفہیم میں لفظ ”جدید“ کے تاریخی تصور اور اس کے عقلی نیز خالص فاسفیانیہ تصور کے حدود و اسلاکات کو جدیدیت کا پیمانہ بنایا جائے۔

ہر آج بکل کے مقابلے میں جدید تر ہے۔ اور انسانی عقل و عمل کا ہر نیا مظہر تمام پرانے مظاہر کی نسبت جدید کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ لیکن جدیدیت ہر اس تجربہ کو اور ہر اس مظہر کو نئے انسان سے منسلک سمجھتی ہے جو اس کی شخصیت اور مسائل کے کسی پہلو سے ربط رکھتا ہے۔ خواہ تاریخی، سماجی، عقلی اعتبارات سے وہ کتنا ہی مہمل اور فرسودہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ اصل شرط نئی حقیقتوں کے ادراک اور نئے طرز احساس کی ہے۔

عام طور پر جدیدیت کا خیال آتے ہی ہمارا ذہن جدید میلانات و رجحانات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ دیہات سے شہر کی جانب رجحان، دست کاری سے صنعتی انقلاب اور سرمایہ داری سے بڑھ کر جمہوریت اور اشتراکیت کا میلان، مدرسہ اور پانچ سالہ پرکالج اور یونیورسٹی کی تعلیم کو ترجیح پرانے رسل و رسائل کے مقابلے میں پریس، ریڈیو، ٹیلی ویژن وغیرہ جدیدیت ہی کا مظہر ہیں۔ کیونکہ جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں اور عالمی بھی۔ لیکن آج دنیا اتنی سکڑ چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور دوسری قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی نہیں رہ سکتے۔ یہی بہت ہے کہ جدیدیت کے عناصر و عوامل مشرق و مغرب کے ہم عصر حقیقت پسندانہ ادب میں ایک ہی نظر آتے ہیں۔ سائنس ادب اور فلسفہ ناقابل تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں بلکہ تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔

ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں اور عالمی تہذیب کے بھی۔ اس لیے ہندوستان کے اردو ادبا و شعرا کا عالمی تحریکات اور رجحانات سے زیادہ اظہار خیال کے ایک مخصوص اور اچھوتے انداز کا نام ہے۔

نئے ادب میں چند تصورات، مثلاً برگساں کا تصور زمان فراڈ کا تصور خواب، ایڈلر اور یونگ کا نظریہ لاشعور، سارتر کا فلسفہ وجودیت، آئین اسٹائن کا نظریہ اضافیت، مارکس کی جدلیات کا نظریہ کے ساتھ ساتھ اردو کے شاعر کا اپنا ایک ذاتی نظریہ بھی ہوتا ہے جس کا اظہار جدیدیت کہلاتا ہے۔ بقول محمد حسن :

”جدیدیت میرے نزدیک معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی



لیکن میرے خیال میں اگر معاصرہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش کے ساتھ ساتھ وقت اور استعمال کے عناصر *ELEMENTS OF TIME & UNITY* انفرادی نوعیت، ساخت *STRUCTURE* یا ہئیت *FORM* یا رویہ *ATTITUDE* اور خیال *THOUGHT* کی تبدیلی کو بھی اس میں شامل کر لیا جائے تو جدیدیت کی انفرادیت حق بجانب قرار پائے گی کیونکہ فکری سطح پر جدیدیت کا کینوس اتنا وسیع و بسیط ہے کہ متضاد عقائد و افکار اور ذہنی و جذباتی رویوں کے لیے بھی اس میں یکساں گنجائش نکل سکتی ہے اور نئی سطح پر نئی شعری جمالیات کی تہیں اتنی کثیر ہیں کہ اظہار و بیان کی مختلف النوع ہئیتوں کو بیک وقت اس سے مربوط کیا جاسکتا ہے۔

بقول آل احمد مزور:

جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مالیوسی اور اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے۔ مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئیڈیالوجی سے بیزاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خالص دلچسپی ہے اس کے لیے اسے شعروادب کی پرانی روایات کو بدلنا پڑا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے اسے علامتوں کا سہارا لینا پڑا ہے۔۔۔۔۔“

اور پھر آگے مشورہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور فیشن اور فارموسے کے چکر نہ کھل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرنا چاہیے۔“

(جدیدیت اور اردو ادب علی گڑھ ص ۱۲)

آل احمد مزور نے یہ مشورہ شاید اس لیے دیا ہے کہ بہت سے لوگ جدیدیت کی روایت سے بے تعلقی پر اتنا زور دیتے کہ بعض حلقوں میں یہ غلط فہمی پیدا ہو گئی ہے کہ جدیدیت اور روایت میں خدا واسطے کا بیر ہے۔

عنوان چشتی واحد ناقہیں جنھوں نے جدیدیت کا جائزہ صرف ادبی نقطہ نظر سے لیا ہے۔ وہ

لکھتے ہیں:



روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر ہے۔ اس درمیان میں سنگ میل بھی آتے ہیں۔

روایت، فن اور تجربہ کا نقطہ آغاز ہے۔ روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے۔ انفرادیت کے بعد جدت اور جدت کے بعد بغاوت کا دائرہ عمل شروع ہوتا ہے۔ اس طرح لکڑی تجربہ کی اساس روایت پر ہے۔ مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعمیر تک کی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام ہی جدیدیت ہے۔

(اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ۱۳۴)

یہ حقیقت ہے کہ روایت اور جدیدیت کو ایک دوسرے سے ماورا سمجھنا یا انہیں ایک دوسرے کی ضد قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ وہ نقاد جو اپنی پوشیدہ مصالحتوں کے پیش نظر روایت اور جدیدیت کے نامیاتی تعلق سے انکار کرتے ہیں وہ ادب اور زندگی کے ازلی رشتوں کا یا تو عرفان نہیں رکھتے یا جان بوجھ کر الیسا کرتے ہیں۔

جس طرح ادب برائے ادب بے معنی ہے اسی طرح جدیدیت برائے جدیدیت، یا مجرد جدیدیت بے کار ہے۔ سچی جدیدیت اپنے دور کے تمام فکری اور جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔

وہ جدیدیت جو روایت اور تجربے نیز روایت اور جدت کے اس ناگزیر اور نامیاتی تعلق سے ماورا ہے، نقلی جدیدیت ہے۔

جدیدیت اور روایت میں کوئی خدا واسطے کا یہ نہیں ہے روایت ہی کی کوکھ سے جدیدیت جنم لیتی ہے۔ اگر ایک طرف جدیدیت ماضی کے بے راہ رویوں اور زیادتیوں، نیز حال کی مشکلات اور نا کامیوں کا رد عمل ہے تو دوسری طرف اس رد عمل کے بے لگام اور بے سمت ہونے سے بچانے کا کام روایت انجام دیتی ہے۔

روایت وہ حقیقت ہے جو بعد میں آنے والی نسلیں پہلے کی نسلوں سے وراثت میں پاتی ہیں لیکن نئے ہاتھوں میں پہنچ کر یہ وراثت بھی رنگ بدلنے لگتی ہے۔ عام طور پر روایت سے ایک جامد حقیقت کا تصور وابستہ ہے۔ لیکن متحرک وقت اور متحرک حقائق کی دنیا میں روایت غیر محسوس طریقے پر بدلتی رہتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بدلنے ہوئے حالات میں ماضی سے رشتہ باقی رکھنے والے تسلسل



ہی کا نام روایت ہے۔ اس لیے ہر جدت کو جدیدیت بھی نہیں سمجھا جاسکتا۔ اور ہر جدیدیت کو بیسیویں صدی کی آواز بھی نہیں سمجھنا چاہیے۔

وہ دانشور جو جدیدیت کو روایت سے قدرے الگ لے جاتے ہیں۔ ان اصلاح پسندوں کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مذہبی روایات کے خلاف صدیوں سے آواز بلند کر رہے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ کچھ مذاہب ایسے ہیں جس میں روایت سے انحراف کیا جاتا ہے۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد یہی انحراف پھر روایت بن جاتا ہے۔ اس لیے مذہبی اعتبار سے جدیدیت ضرور روایت سے انحراف کا نام ہے لیکن ادبی اعتبار سے جدیدیت کسی طرح بھی روایت سے نجات حاصل نہیں کر سکتی۔

یہ صحیح ہے کہ جدیدیت کی تعمیر میں مغربی تحریکات، نظریات اور رجحانات و میلانات کا ماتہ رہا ہے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان تمام نظریات میں "وجودیت" کا فلسفہ زیادہ اہم سمجھا جاتا رہا ہے لیکن وجودی فلسفے میں ان کی باتوں کو کیوں نظر انداز کر دیا جاتا ہے جو زندگی کو مرکز اور محور سمجھنے کو بلند رکھنے کے قائل ہیں۔ وجودی فلسفیوں نے فرد کی ذات کو ہمیت دی ہے کیوں کہ یہ لوگ اجتماعیت کے قائل نہیں تھے۔ مثلاً کرک کاڑھتا ہے :

صدراقت داخلیت میں پنہاں ہے۔ کیوں کہ خدا کی ذات لامحدود ہے۔

داخلیت کا درجہ رکھتی ہے۔

ہائی ڈیگر لکھتا ہے :

"میں ہر شے کے جوہر اور ذات میں فرق دیکھنے کا قائل ہوں۔ اگر میں خود سے سوال کروں کہ میں کیا ہوں؟ تو یہ سوال بامعنی ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر میں یہ سوال کروں کہ میرا وجود ہے کہ نہیں؟ تو یہ سوال یقیناً بے محل ثابت ہو گا۔ کیونکہ اگر میرا وجود نہ ہوتا تو میں خود سے یہ سوال کیسے پوچھ سکتا؟ اس لیے جہاں تک ذات کا تعلق ہے میری نظر میں ذات کی اہمیت پہلے اور جوہر کی اہمیت بعد میں ہوتی ہے۔"

یاس پرس کہتا ہے :

"ذات ایک ایسی چیز نہیں کہ جس سے قوت ارادی پیدا ہو۔ بلکہ یہ بذات خود قوت ارادی ہے۔ میرا ہونا دوسری اشیا کے ہونے سے مختلف ہے کیونکہ مجھ میں یہ کہنے کی تاب ہے کہ "میں ہوں" جبکہ دوسروں میں یہ تاب نہیں۔"



ان فلسفیوں کے علاوہ وجودیت کا علمبردار سارتر ہے :

”میں زندگی کے لیے معروضی قدروں کی تعمیر کے سلسلے میں بھی آزاد ہوں ہوں منظم سے میری مراد یہ نہیں کہ انسان قدرت کی سب سے بہتر اور آخری تخلیق ہے۔ بلکہ یہ ہے کہ انسان تمام اقدار کا خالق ہے۔ چونکہ میری آزادی مطلق حیثیت رکھتی ہے اس لیے میری ذمہ داری بہت زیادہ ہے۔ کیوں کہ میں اپنے لیے جو انتخاب کرتا ہوں وہ محض اپنی بہبودی کے لیے نہیں بلکہ ساری کائنات کی بہبودی کے لیے ہوتی ہے۔ اتنی بڑی ذمہ داری مجھے ہمیشہ پریشان حال اور مغموم رکھتی ہے

SARTRE-EXISTENTIALISM RANG - OF PHILOSOPHY 6 N. 22

ان وجودیوں میں کچھ لوگ خدا کی ذات کے منکر تھے اور کچھ قائل۔ لیکن ان سب میں جو چیز مشترک تھی وہ تھی ”جماعت“ کے بجائے ”فرد کی ذات“ کی اہمیت۔ یہ لوگ خصوصاً آگہی خوب ذرشت کے عالم سے خود کو باہر نکالنے کا طریقہ۔ یہ وہ چند مخصوص اصول تھے جن پر وجودی فلسفی عمل پیرا تھے۔ اردو میں سب سے پہلے ترقی پسندوں نے ادب برائے زندگی کا نعرہ لگایا تھا۔ اس میں ”فرد“ کے بجائے ”جماعت“ پر زور دیا تھا۔ جب ۱۹۵۰ء کے قریب ترقی پسند تحریک پر تعطیل کی فضا چھا گئی تو بہت دنوں تک ادب میں ”جمود“ ایک بحث کا موضوع بنا رہا۔ لیکن جب ۱۹۵۷ء میں البیر کامو کو نوبل پرائز ملا تو اردو میں بھی اس کے اثرات مرتب ہونے لگے اور ”صبا“ ”شاعر“ ”آجکل“ ”نیا دور“ ”کتاب“ ”صبح نو“ ”سونغات“ اور ”شب خون“ وغیرہ جیسے رسائل کے مدیروں اور فلمکاروں نے فارین کرام اور عوام کو وجودیت سے متعارف کرایا۔ نئی نسل کے شعرا نے وجودیت پسندوں کی طرح ذات کی اہمیت کو تسلیم کیا۔

اس طرح ہماری نئی شاعری اور نئی نظم فرد کی ذات، ذات کا کرب، اور کرب کا احساس کے مشاٹ میں محبوس ہو کر رہ گئی۔ اور کرب و اضطراب، تردد و تشویش، تشکیک، غیر محفوظیت، مایوسی بے یقینی، انتشار اور تنہائی وغیرہ کے احساس کو بکثرت استعمال کیا جانے لگا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان لوگوں نے تقلید کے جوش میں وجودیت پسندوں کے مثبت پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا۔ کیونکہ وجودیت پسند انسان کی قوت ارادی کے ذریعے اسے اپنے تاریک ماحول سے نکلنے کی تلقین کرتے تھے۔ اور خود بھی اہمیت رکھتے تھے۔ اگر اس کے مثبت پہلوؤں



کو بھی اختیار کیا جاتا تو نئی شاعری میں "ادھے آدمی" کے بجائے "پورے آدمی" کی دریافت بھی ہو سکتی تھی اور ساتھ ہی سچی جدیدیت کا احیا بھی۔

جس طرح ترقی پسندوں نے یہ غلطی کی تھی کہ غم روزگار ہی سب سے بڑا المیہ قرار دیا تھا۔ اس طرح وجودیت پسندوں نے صرف داخلیت پسند المیہ ہی کو نئی شاعری اور نئی نظم کا تصور خاص تسلیم کیا۔ لیکن سن ۱۹۶۷ء کے بعد وجودیت پسندوں نے مثبت پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ چنانچہ ایک سچی اور آفاقی "جدیدیت" اور تعمیری شاعری وجود میں آئی جس میں سندباد، شب گشت (عقیق حنفی)، سورج کا شہر (شہاب جعفری)، پتھروں کا معنی (وجید اختر)، چاندنی اساڑھ کی (راج نرائن راز)، تراشیدہ (شاؤ تمکنت)، وادی گل (رفعت سروش)، سید بر سفید (محمود سعیدی)، تمنا کا دوسرا قدم (صہبا وجید)، گنج سوختہ (شمس الرحمن فاروقی)، لفظوں کا پل (ندافاضلی)، گرد کا درد (کیف احمد صدیقی)، زہر حیات (زاہدہ زیدی)، سفینہ زر گل (فضا ابن فیضی)، شہپر (حرمت الاکرام)، رشتہ گونگے سفر کا (منظہر امام)، شاعروں کی صلیب (کرامت علی کرامت)، لمحوں کی بازگشت (حیدر زایا ب)، آئینہ در آئینہ (عزیز قیسی)، رائیگاں (بشر نواز)، وغیرہ کے مجموعوں اور نظموں سے اردو نظم نگاری میں پھر ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ جسے بعد میں جدیدیت کے بجائے تعمیری آواز کا ادب (عصری ادب) سن ۱۹۷۷ء محمد حسن ص ۷) کہا جانے لگا۔

اس کے ساتھ ہی شاعری میں نظم کی تکنیک میں بھی نئے نئے تجربے کیے گئے جن میں بلراج کوئل، کارپاشی، ندافاضلی، مظفر حنفی، راج نرائن راز، محمد علوی، قاضی سلیم، احمد ہمیش، عاقل منصوری، زبیر رضوی، شہریار، باقر مہدی، عتیق اللہ اور صادق وغیرہ پیش پیش ہیں۔ اس دور میں آزاد غزل، نثری غزل، نثری نظم، تصویری نظم، لفظی نظم، اور آزاد رباعی کے بھی تجربے شروع ہوئے۔ آزاد غزل اور نثری غزل میں بشیر بدایوں اور فیروز نے ایک آزاد رباعیوں کا مجموعہ کتابچے کی شکل میں شائع کروایا۔

اسی زمانہ میں زرینہ ثانی، سعید عارفی وغیرہ نے بین الاقوامی شاعروں کے تجربات کو خوش آمدید کہا۔ چنانچہ اردو میں کنکریٹ پوٹری کے بھی تجربے ہونے لگے۔

مجموعی طور سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے بعد جدیدیت جس کا تصور اردو ادب میں اب تک محض ایک رحمان کی طرح ہم عصر یا "جدید" مفہوم زمانے کی اضافت سے بدلتا رہا اسی طرح جدیدیت ایک اضافی چیز قرار پائی اس لیے جدیدیت کوئی شجر ممنوعہ نہیں نئے موسموں کی نئی فصل ہے۔





## نئے اردو افسانہ کا

### بین الاقوامی مزاج

”اردو افسانہ اپنا ایک بین الاقوامی مقام بنا چکا ہے۔“

اردو افسانہ کا زوال شروع ہو گیا ہے۔“

افسانہ سے متعلق یہ دونوں نظریات انتہا پسندی پر مبنی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نئے اردو افسانہ نے پریم چند کے بعد شعوری اور غیر شعوری طور پر مغربی انسانے اور اس کی پہلنگ سے استفادہ کیا ہے۔ اس ذیل میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت اور خواجہ احمد عباس وغیرہ کا نام بالاتامل لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ کی اپنی بھی ایک انفرادیت رہی وہ انفرادیت اس کے موضوع، مواد اور اظہار میں ہے۔

ہر چند کہ اردو افسانہ نگاروں پر چھوٹ، درجیا، طعنت، موباساں، پروست اور لائسنس وغیرہ کے نظریات اور شعور کی رو کا اطلاق ہوتا ہے۔ لیکن نیا افسانہ اس سے بھی آگے بڑھ گیا ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی تک نئے افسانے نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ وہ مغربی افسانوں کو بھی پیچھے چھوڑ گیا ہے تو شایدبالغہ نہ ہوگا۔

ترقی پسند افسانہ اور نئے افسانے نے الگ الگ ترقی کی منازل طے کی ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں انسانے کے فن خصوصاً اس کی ابتدا، انتہا اور انجام وغیرہ کو فنی طریقے سے برتا ہے۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے بعد علامتی یا تجریدی افسانہ نگاروں کے ہاں بغیر پلاٹ کے انسانے تخلیق کیے گئے۔ اور نتیجتاً انسانی ادب تجریدی آرٹ سے قریب ہو گیا۔



اسی کے ساتھ نیا اردو افسانہ "کانگریٹ لڑی پچر سے جا ملا کیونکہ نئے افسانے کا مزاج خصوصاً شاعری سے ملتا ہے جہاں الفاظ کی توسیع کے لیے علامتوں کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔

نیا افسانہ سعادت حسن منٹو کے افسانے "پھندے" سے لے کر "نیا قانون" تک اپنے منفرد اسلوب کا حامل قرار پایا۔ منٹو کے ساتھ اگر دوسرے افسانہ نگاروں کو خط ملط نہ کیا جائے تو منٹو نیا افسانہ کی ایسی قدآور شخصیت قرار پائے گی جس کے دائیں بائیں افسانہ سننے والے تجربوں سے روشناس ہوا۔ لیکن پھر بھی کوئی افسانہ نگار منٹو کے انداز اور طریقے کو نہیں پہنچ سکا۔ یہاں تک کہ عصمت کی کوشش بھی بار آور ثابت نہیں ہوئی۔ (عصمت سے معذرت کے ساتھ)

منٹو نے اس وقت افسانہ نگاری کی جب دوسری عالمی جنگ ختم ہو رہی تھی۔ اور ملک کی تقسیم ہونے والی تھی۔ لیکن اس کے ساتھ منٹو کی بھرپور تخلیقی صلاحیتوں اور مزاج میں آفاقیت ہونے کے باعث منٹو متوسط طبقے کا بہترین ترجمان بن گیا۔ شاعری میں یہی انداز اور اسلوب میراجی کا رہا۔ دونوں کے ہاں جنس، سیاست، معاشرت اور کلچر کا فوج ملتا ہے۔

پریم چند اپنی کہانی "کفن" سے لے کر "سوز وطن" تک میں دیہات کی ترقی کے لیے مضطرب رہے اور دیہاتی زندگی کی ترجمانی کر کے اردو میں ترقی پسند افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔

اس کے برعکس جو افسانہ نگار شہری زندگی کی ترجمانی کر رہے تھے۔ ان پر "جدیدیت" ہونے کا فتویٰ صادر کیا گیا اور جو فن کار جنس کی ترجمانی کر کے معاشرے کی گندگی صاف کرنے کی کامیاب کوشش کر رہے تھے انہیں جنس زدہ اور ابھام پرست جیسے القاب سے ملقب کیا گیا۔ جو افسانے میں ہستی تبدیلیوں کے خواہاں تھے انہیں ہست پرست کہہ کر فرانسیسی ادیب اور شاعر ملارے رین بو اور ولن وغیرہ کے زمرے میں رکھا گیا۔

لیکن سائنس کے بعد اردو میں کچھ ایسے افسانہ نگار بھی سامنے آئے جو یہ جانتے تھے کہ افسانہ مغرب میں بھی کوئی اہم صنف نہ سمجھا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ ان افسانہ نگاروں کے ذہن میں آفاقیت کی جڑیں بھی گہری ہوتی گئیں۔

ہو سکتا ہے کہ اگر مستقبل قریب ہی میں کوئی تیسری عالمی جنگ ہو جائے تو یہی افسانہ نگار تیسری عالمی جنگ کے بہترین افسانہ نگار تسلیم کیے جائیں۔

ایسے افسانہ نگاروں میں یوں تو بہت سے افسانہ نگار ہیں لیکن سامنے کے ناموں میں انتظار حسین کے بیشتر افسانے، سرنادر پرکاش (تلقا رس)، احمد ہیش (لیکھی)، بلراج مین را



(پکوزیشن فور)، 'انور سجاد دگلے'، احمد ہیش (سالویں کہانی)، عبداللہ حسین (ندی، جلاوطن)، احمد اصغر (ایک بوند لہو کی)، غلام الثقلین (لمحے کی موت)، انور عظیم (ٹھنڈی سرنگ)، اکرام باگت (رخش پا)، اسی طرح رام لال، غیاث احمد گدھی، اقبال متین، ثرون کمار ورمہ، اور سلام بن رزاق (یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے)، وغیرہ کے بیشتر افسانے یقیناً بین الاقوامی ادب کے انسانوں میں شمار کیے جائیں گے۔

آج کے افسانہ نگاروں کے ہاں بشنیوں کی ہوڑ کی دہشت، غیر محفوظیت، انتشار ذات، ذاتی کرب اور کرب کے احساس نے انہیں ذات کے حصار میں مقید کر رکھا ہے۔ چینیوں کی بلندیوں کے سامنے انسان کا قد چھوٹا ہو گیا ہے۔ ٹرافک کے شور، کثرت اطفال اور شہنی آلات نے مندر کی گھنٹی اور مؤذن کی اذان کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ مندر، مسجد، گرجا، صلیب، بنی داس اور ہجراب محض رومانی علامتیں ہو کر رہ گئی ہیں۔ اور انسان بہت تیزی سے خدا سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس نے آج کے انسان کو "کیا"، "کیوں" اور "کیسے" کا نظریہ بخشا ہے۔ ایسی صورت میں انسان اپنے آپ کو غیر محفوظ سمجھنے لگا ہے۔ اسی خوف اور ڈر کے باعث وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرنے لگا ہے۔

یہ تنہائی اور خوف زندگی ایک فنکار کو ذات کے حصار میں مقید کر دیتی ہے۔ اپنی ذات کے حصار میں جا کر اس کی دوسرے آدمی سے ملاقات ہوتی ہے اور جب دونوں ایک دوسرے سے مخاطب ہوتے ہیں تو بقدر شوق علامتی شاعری اور علامتی و تجریدی اور پلاٹس انسان نے وجود میں آتے ہیں۔ وہ اشرف المخلوقات ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو حقیر ماننے لگا ہے۔

ایسے فن کار جب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو صفحہ قرطاس پر پھیلاتے ہیں تو ہمارے ناقدین ادب ان کو ابہام پرست، اہمال پسند، جنس زدہ، ہیئت پرست اور اسی طرح کے کئی اور القاب سے نوازتے ہیں۔ جو فنکار حقیقت میں حساس ہوتا ہے تو اسے یہ منازل طے کرنی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن وہ تخلیق کار جو ضمیر فرشی کے قائل ہیں اور چھٹی حس کے بیدار ہونے کو مایوسی سے تعبیر کرتے ہیں اور ہمیشہ سے کرتے آئے ہیں اور آئندہ بھی کرتے رہیں گے۔ جب کہ نئے فن کار کسی ازم یا کسی تحریک سے وابستہ نہیں ہیں۔ اور نہ ہی وہ اس قسم کی آوازوں سے گھبراتے ہیں۔ نتیجتاً نئے فنکاروں کا فائدہ برق رفتاری کے ساتھ رواں دواں ہے۔

انہیں فنکاروں میں کچھ ایسے بھی ہیں جو محض جدت برائے جدت کے شوق میں مہملیات سے اپنی



”تخلیق کو آراستہ کر کے اسے علامتی یا تجریدی اسلوب تسلیم کرانے کی سعی نہاکام میں مصروف ہیں۔

ایسا ہمیشہ ہی سے ہوتا آیا ہے۔ لیکن ایسے فنکار اپنی صلاحیتوں اور تخلیق کا گلا خود گھونٹتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئے افسانہ نگاروں نے افسانے کی ایک اور قسم ”تخلیقی افسانہ“ کی اصطلاح ایجاد کی ہے اس زمرہ میں ان ہی تخلیقات کا شمار کیا جاسکتا ہے جس میں وحدتِ تاثر ہو اور جو قاری کو اپیل کرے خواہ وہ پلاٹ لیس افسانہ ہوں یا فنی ضوابط کے تحت لکھے گئے ہوں۔ کیونکہ جدیدیت محض جدتِ طرازی کا نام نہیں ہے۔ بلکہ یہ نئے موضوعوں کی نئی فصل ہے جو اپنے دامن میں پہلے ”رجحان“ کا کینوس وسیع کرتی ہے۔ اور پھر ایک بڑی تعداد ذہنی، اور جذباتی و عملی طور پر ان رجحانات، میلانات کو تسلیم کرنے لگتی ہے تو اس کے لپٹن سے جدیدیت کا چہرہ کھڑکتا ہے۔ اور اسی طرح ادب کا دامن وسیع ہوتا رہتا ہے اگر ایسا نہیں ہوتا تو شاید اردو نثر داستانوں سے آگے نہیں بڑھتی یا شعری ادب بھی سوائے مثنویوں کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ جہاں تک نئے افسانوں میں کردار کی بات کی جاتی ہے تو ہم کسی بھی پلاٹ لیس افسانے کو پڑھیں تو ان میں سے بعض افسانوں میں ایک ہی کردار ہوتا ہے اور وہ بھی تکنیکی۔ لیکن اس کی تہہ میں اتنے کردار نکل آتے ہیں کہ داستان اور ناول کے کرداروں سے بھی بڑھ جاتے ہیں۔ اور ان کا سلسلہ غیر شعوری طور پر داستانوں سے جا ملتا ہے۔ لیکن فرق صرف حقیقت اور تصنع کا رہتا ہے۔

جدیدیت ہر زمانہ میں تصنع کی مخالفت رہی ہے۔ اس لیے جدیدیت نے کسی حد تک روایت سے بغاوت اور انحراف کیا ہے۔ لیکن بنیاد وہی روایتی ادب ہوتا ہے۔ اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر مثنویات تصنیف نہ ہوتی ہوتیں۔ تو کیا آج جدید نظم و نثری نظم، کا کوئی وجود ہوتا؟ اگر داستانیں تخلیق نہ ہوتیں تو آج ناول اور نیا افسانہ معرض وجود میں آتا؟ اسی طرح اگر مختصر حکایتوں کی روایت نہ ہوتی تو کیا آج، مثنوی کہانی اور مختصر نظم کا کوئی وجود ہوتا؟ جواب ظاہر ہے کہ نفی ہی میں آتا ہے۔

اس لیے یہ بات بے باک دہل کہی جاسکتی ہے کہ ادب میں اس قسم کی تبدیلیاں عصری تقاضوں کے تحت ہوتی رہتی ہیں۔ اس میں وقت سب سے بڑا پارکھ ہوتا ہے۔ اور پھر فن کار یا تخلیق کار کی شخصیت کی تعمیر و ترقی میں جغرافیائی تبدیلیاں رنگ لاتی ہیں۔ کیونکہ جغرافیائی اثرات کے تحت کھان پان بدلتا ہے اور کھان پان کے اعتبار سے ایک الگ قسم کا ذہن تعمیر ہوتا ہے۔ (ماہر نفسیات کے نزدیک) اسی طرح کسی حد تک ادب کو متنوع بنانے میں مختلف مذاہب کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ عقیدت اور ایمان ایک الگ قسم کا ادب تخلیق کراتے ہیں۔ اردو میں حمد، نعت، منقبت، ہندی میں بھجن،



انگریزی میں ایلگری یا مثالی قصہ وغیرہ۔ اس زمرے میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ۵۸

نئے افسانہ نگاروں کا مزاج، سوچ، اسلوب، مذہبی، جذباتی اور انسانیت کے اعتبار سے  
بین الاقوامی انداز کا ہے۔ ان کی ایک بڑی پہچان "سوچ کی آفاقیت" ہی ہے۔ اور جہاں آفاقی عناصر  
یکجا ہونے لگتے ہیں۔ انہیں آفاقی ادیب و شاعر کہا جاتا ہے کیونکہ ایک اچھا افسانہ، نہ محض پلاٹ  
ہوتا ہے نہ کردار نگاری، نہ قصہ پن، نہ محض ابتداء نہ محض انتہا، چنانچہ ہر اچھا افسانہ خواہ وہ روایتی ہو  
یا جدید، علامتی ہو یا تجریدی، اپنے اجزاء کا نمونہ نہیں، بلکہ ان سے کچھ زیادہ۔ بلکہ بہت زیادہ ہوتا ہے  
اس کے بیشتر نمونے ہمیں صرف نئے افسانے ہی میں ملتے ہیں۔ اس لیے بلا خوف تردد کہا  
جاسکتا ہے کہ نیا اردو افسانہ ہر اعتبار سے اپنا ایک بین الاقوامی مزاج بتاتا جا رہا ہے۔

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقی تجلی

اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے







## محراً نظم.

### تنقیدی و تحقیقی جائزہ

نظم معراً کو انگریزی میں بلینک درس کہتے ہیں جس کی تشریح ان الفاظ میں کی گئی ہے ڈکشنری  
 آف ورلڈ لٹریچر میں نظم معراً (verse without rhyme) کی تشریح ان الفاظ  
 میں کی گئی ہے:

"Unrhymed lines of ten syllables, the even numbered syllables bearing accents is called Blank-Verse."

شیلے ہے۔ اسے کڈان اور رائلکس پر منگرنے بھی بلینک درس کے بارے میں اس کی تاریخ  
 اور حقیقت بتاتے ہوئے لکھا ہے:

"This was introduced by the Earl of Survey in the 16th Century his translation  
 of the Aeneid (1557) and consist of Unrhymed five-stress lines; properly,  
 iambic pentameters survey probably took the idea from the "Verscioltic"  
 (Free -Verse) of Molza-Italian translation of the Aeneid (1539)

یہاں اس سے بحث نہیں کہ انگریزی میں بلینک درس کون سی زبان سے اخذ کی گئی بلکہ یہ  
 بتانا مقصود ہے کہ سولہویں صدی میں انگریزی میں ڈرامائی موضوع کے لیے اس فارم سے بہت  
 کام لیا گیا۔ انگریزی شاعروں نے قدیم یونانی اور لاطینی شاعروں سے اس فارم کو لیا تھا اور قدیم  
 اصنافِ سخن میں سے ایک صنف "Iambic Pentameter" اسی

طرز کے لیے مخصوص کر دی تھی۔ شیکسپیر کے منظوم ڈرامے اسی فارم میں ہیں کیوں کہ انگریزی میں  
 بلینک درس عروضی نقطہ نظر سے بے قافیہ آئیک پنیا میٹر ہے۔ اسی لیے اردو میں نظم معراً نے  
 بلینک درس کی اسی خصوصیت کو اپنایا۔ اردو میں سولہویں صدی کے آغاز میں سب سے پہلے



عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی نے اس فارم میں تجربے کیے۔ اردو میں انگریزی کی طرح اس فارم کے لیے کوئی خاص بحر یا کوئی صنفِ سخن مخصوص نہیں کی گئی بلکہ سالم یا مزاحمت کسی بحر میں بھی معرّط طریقہ کار بہت ناجائز ہے۔

اردو شاعری کو نظم معرّط سے روشناس کرانے کا سہرا عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے سر ہے۔ شرر نے سلسلہ میں دل گداز کے پرچوں میں باقاعدہ اس تحریک کا آغاز کیا چنانچہ لکھتے ہیں:

”سردست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے۔ اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرق کی شاعری میں ردیف قافیہ بہت ضروری اور لازمی قرار دیے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی ایجاد کی گئی ہے جس کو بلینک درس کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر نظم غیر متفقہ رکھا جائے تو شاید مناسب ہوگا۔“

(دل گداز جون سلسلہ ص ۹)

لیکن بعد میں شرر نے مولوی عبدالحق کے مشورے سے بلینک درس کا ترجمہ نظم معرّط ہی کیا شرر خود لکھتے ہیں:

”غیر متفقہ نظم کو ہم آئندہ سے نظم معرّط ہی لکھا کریں گے ہمارے لائق اور معزز دوست جناب مولوی عبدالحق ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدر آباد نے اس نظم کے لیے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے۔“

(دل گداز فروری سلسلہ ص ۱۰)

اکبر الہ آبادی نے بلینک درس کا ترجمہ ”بلا قافیہ نظم“ کیا۔

(رکلیات اکبر الہ آبادی ص ۱۳۲)

میر حیدر علی نظم طباطبائی نے نظم معرّط کو نثر مرجز کا نام دیا انہوں نے اپنی ایک نظم ”بلینک درس“ یعنی نثر مرجز بوزن رباعی کے پہلے بند میں لکھا ہے کہ

میں نثر کی تین قسمیں مشہور ان ہیں  
اک نثر مرجز بھی ہے یعنی وہ کلام



جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی

قید اس میں نہ ہو رہیں معانی آزاد

اس وقت بلینک درس کی تحریک چلانے والوں کے دُور گروہ تھے۔ ایک گروہ بلینک درس کو ”نثر مزجہ“ کی شکل مانتا تھا اور دوسرا گروہ نظم معرّٰی کے نام سے۔ پہلے گروہ کے نمائندے نظم طباطبائی تھے اور دوسرے کے عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی کے ہمنواؤں میں احسن مارہروی اور نجم الغنی تھے اور شرر کے ساتھ مخدوم عالم اثر مارہروی سید اولاد حسین شاداں بلگرامی اور دیگر اکبر آبادی تھے۔ نجم الغنی بلینک درس کو نثر مزجہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مزجہ وہ نثر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو مثال اُس کی یہ فقرہ بہ نثر ظہوری ہے۔“

راتیش سرد بن گلشن فتح  
خنجرش ماہی دریائے ظفر؎

(رہ ماہنامہ فصیح الملک اپریل ۱۹۰۹ء ص ۲۱)

اس طرح شرر کے گروہ کے دیگر اکبر آبادی لکھتے ہیں۔

”بلینک درس کو صرف ڈرائے تک ہی محدود نہ کر دینا چاہیے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہماری رائے تو یہاں تک ہے کہ ہر بحر میں نظم معرّٰی ہی کہی جائے۔“

دل گداز ۱۹۰۹ء ص ۱۰

لیکن مجموعی طور سے بلینک درس کا ترجمہ نظم معرّٰی ہی کیا جاتا ہے اور شرر کو اس کا موحد قرار دیا جاتا ہے۔ شرر نے نظم معرّٰی کے بارے میں پیش گوئی کی تھی:

”زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کا اردو میں رواج ہوگا اور آئندہ بڑے بڑے نازک خیال شعرا اس رنگ میں طبع آزمائی کریں گے۔ آپ چاہیں منظور کریں یا نہ کریں یہ ہونے والی چیز ہے۔“

دل گداز مئی ۱۹۰۹ء ص ۱۳

اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ نہ صرف شرر کے دل گداز نے نظم معرّٰی کو فروغ دیا بلکہ عبدالقادر کے ”مخزن“ اور تاجور نجیب آبادی کی ”انجمن ارباب علم پنجاب“ نے نظم معرّٰی کو مقبول بنانے میں



اہم کردار ادا کیا ہے۔ تاجور نجیب آبادی کی قائم کردہ انجمن جو ۱۹۱۶ء میں وجود میں آئی تھی اس کے اغراض و مقاصد بتاتے ہوئے تاجور نے لکھا تھا :

”اردو کی عام تحریروں سے عربی فارسی اور سنسکرت وغیرہ ان کے الفاظ کو کم کر کے جو غیر مانوس اور ناخوش گوار ہیں ہندی کے سادہ اور رسیلے الفاظ سے اسے عام، فہم بنانا۔ اردو شاعری میں بلینک درس کو رواج دینا وغیرہ . . . اور پھر آگے لکھا تھا :

”ہجوم مخالفت کے باوجود ہم بلینک درس رائج کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہو گئے ہمارے جلسے میں اچھی نظم کے برابر اچھی بلینک درس بھی سرسبز ہونے لگی۔“

(تصویر جذبات - لاہور ۱۹۲۴ء ص ۱۰)

اور یہ حقیقت بھی ہے کہ سنہ ۱۹۳۰ء سے سنہ ۱۹۳۲ء تک معرۃً نظم کا دور رہا جس کا آغاز شرر کے منظوم ڈرامے ”فلورنڈا“ سے ہوتا ہے۔ شرر کا یہ منظوم ڈرامہ ایسی معرۃً نظم ہی ہے جس میں ہر مصرع کا وزن بحر کے لحاظ سے برابر ہے۔ صرف قافیہ کا روایتی نظام برقرار نہیں رکھا گیا۔ مثلاً ایک منظر میں

بیرود کو اپنی محبوبہ فلورنڈا کا خیال آتا ہے اور وہ اپنے آپ سے کہتا ہے کہ

ا قافیہ جس کو دیکھو خوش ہے لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

ب کو قرار آتا نہیں۔ انجمن ہے بے تالی ہے اور

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات

ج ہر گھڑی اک درد ہے پیاری فلورنڈا تجھے

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

د اک نظر دیکھوں تو چین آئے کہاں ایسے نصیب

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات

ذ میں ترپتا ہوں یہاں تو اندیس کے باغوں میں

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

ر سیر کرتی ہے۔ ناز سے اٹھلاتی، ہنستی بو لیتی!

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن



کھلکھلاتی توڑتی پٹھو لوں کو پھران کو عجیب  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
 ناز سے سر پہ لگاتی ہوگی  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
 کیا ! یہ کون تھا  
 لاتن فاعلاتن

غرض اس طرح پورے ڈرامے میں بحرِ رمل مزاحفِ مثنوی مخدوف / مقصور۔ فاعلاتن  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن استعمال کی گئی ہے [اس بحر کے مخدوف اور مقصور فاعلاتن  
 اور فاعلاتن دونوں زحافات اس شعر میں جمع ہو سکتے ہیں] اس طرح ہم نظمِ مسرّٰی کی تعریف کو ذہن  
 میں رکھتے ہوئے دیکھتے ہیں کہ اس نظم میں قافیہ کی کوئی قید نہیں ہے لیکن بحر کی پابندی یہاں بھی لازمی  
 ہے۔ شرر کی تحریر سے ایک جگہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ شرر سے قبل بعض انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں نے غیر  
 شعوری طور پر اس قسم کی نظمیں لکھنے کی کوششیں کی لیکن ان کی کوششیں بار آور ثابت نہ ہو سکیں۔ ان  
 کی ناکامی کی وجہ بتاتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ :

”بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظم غیر منظمی کہنے کی کوشش کی مگر  
 کامیاب نہ ہو سکے۔ ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوائے قافیہ کی قید چھوڑ دینے کے  
 انھوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصل ضرورت دکھانے کی طرف توجہ نہیں  
 کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈرامے یا گفتگو کو نظم کرنے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کو  
 قائم رکھنے کی کوشش کرنے تو ممکن نہ تھا کہ اہل سخن پسند نہ کرتے۔“

(عبدالحلیم شرر۔ دل گداز۔ ص ۹)

اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شرر بلینک درس کو خالص انگریزی پس منظر میں برتنے  
 کے قابل تھے کیوں کہ انگریزی میں بھی بلینک درس منظوم ڈراموں کے لیے استعمال ہوتی ہے۔  
 لہذا شرر لکھتے ہیں :

”اس وقت ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بلینک درس یا نظم غیر منظمی اس کی  
 اصل شان میں دکھا دیں۔ تاکہ جن اہل سخن کو پسند آئے وہ بھی ایسی نظمیں لکھیں اور  
 ہم سے زیادہ بے تکلفی سادگی اور کمالات شاعری دکھائیں۔“



”دل گداز“ بحوالہ مضامین شرر ص ۱۱

مضامین شرر کے مزید مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ شرر کی کوششوں سے ادبی حلقے اس تحریک کی جانب متوجہ ہوئے۔ نظم طباطبائی تو شروع ہی سے اس تحریک کے ساتھ تھے ان کی بھی کئی نظمیں ”دل گداز“ میں شائع ہوئیں۔ ”دل گداز“ کے علاوہ سنہ ۱۹۰۷ء سے سنہ ۱۹۱۰ء کے درمیان دوسرے رسالوں مثلاً ”مخزن“ ”لاہور“ ”پنجاب آبرور“ ”لاہور رسالہ“ ”فصیح الملک“ ”رسالہ“ ”نیرنگ خیال“ ”لاہور“ ”دکن ریویو“ ”حیدرآباد میں بھی غیر متقفی نظم کے سلسلے میں بحث و تکرار جاری رہی۔ شرر کی تحریک کے زمانہ میں طباطبائی اور اسماعیل میرٹھی کے علاوہ چند غیر معروف لوگوں نے بھی بے قافیہ نظمیں لکھی ہیں لیکن ان کی حقیقت ابتدائی تجربوں کی سی ہے۔ ان غیر پختہ نظموں کے بعد جو باقاعدہ شعوری طور پر اور نظم سحر کی تحریک سے متاثر ہو کر لکھی گئیں۔ ان کی نظموں میں سے چند نظموں کے اوزان پیش کیے جاتے ہیں۔

(۱) محمد حسین آزاد: ”جغرافیہ کی پہلی“ سے

ہنگامہ ہستی کو      گر غور سے دیکھو تم  
مفعول مفاعیلین      مفعول مفاعیلین

(بحر ہزج مربع اربع)

(۲) اسماعیل میرٹھی: ”چڑیا کے بچے“ سے

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں  
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے میں اپنی ماں کے  
مفعول فاعلاتن۔ مفعول فاعلاتن

(بحر مضارع مثنیٰ اربع)

(۳) اکبر الہ آبادی: ”بلا عنوان“

اجسام کے فنون کا کرتے ہیں خود عمل  
اجرام کے علوم کا دیتے ہیں ہم کو درس  
مفعول فاعلاتن مفاعیلین فاعیلین

(بحر مضارع مثنیٰ اربع مفعول مخدوف)

(۴) غلامت اللہ خاں: ”بلا ردیف و قافیہ“



نہ کہیے کہ ننھا سا اک واقعہ

اے آپ ننھا کہیں کس لیے

(مستقارب مٹھن مخدوف)

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شروع ہی سے نظم مسرّاکو وسیلہ اظہار بنانے میں اردو شاعروں نے کسی ایک بحر کو مخصوص نہیں کیا۔ بلکہ مختلف بحر میں لکھتے رہے۔ اردو شاعری میں یہ روایت اس کے بعد بھی قائم رہی اور آج تک بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہو سکی ہے۔ نظم طباطبائی کی غیر منظمی نظم "بلیک ورس کی حقیقت" سے لے کر شرر کے منظوم ڈرامے "اور عظمت اللہ خاں کی بے ردیف و قافیہ" نظم تک معرّٰی نظم نے اپنی ارتقائی منازل طے کیں۔ اس کے ارتقا میں اسماعیل میرٹھی کی معرّٰی نظم "چڑیا کے بچے" "تاروں بھری رات" "برجوں میں دتا تر کیسی کی معرّٰی نظم" شعر کی شان "ان کے علاوہ منشی احمد حسین فرہاد "نذیر حسین احمد ناباوی "میرالدین سیوہاری" سید عکرمہ حسین واسطی مرزا سلطان احمد وغیرہ نے نظم معرّٰی کو فروغ دیا لیکن یہ فارم زیادہ دنوں تک نہیں چل پائی اور ۱۹۳۷ء کے بعد اس کی مقبولیت دھیرے دھیرے کم ہونے لگی اور یہ تحریک کچھ نظموں تک ہی محدود ہو کر رہ گئی۔ ایک تو شرر اور طباطبائی کے معاصر بقول شرر قدامت پرست، شعرا آغاز ہی میں اس طرز سخن کے حق میں نہیں تھے۔ چہ جائیکہ اس تحریک کے متعلق کوئی صحت مندرجہ اختیار کرتے بلکہ انھوں نے چند سطحی دلائل کے ساتھ نظم معرّٰی کو اردو شاعری کے مزاج کے ناموافق قرار دے دیا۔ کبھی اس صنف کو از اقسام نظم تسلیم نہیں کیا اور تادم مرگ اس بدعت کو منہ نہیں لگایا۔ دوسرے یہ کہ شرر طباطبائی اور اسماعیل میرٹھی کی نظمیں ابتدائی تجربے تھیں۔ ان میں ابھی فن کی پختگی نہیں آئی تھی۔ مواد اور ہیئت، تاثیر اور اسلوب بیان کا وہ امتزاج اور آہنگ بھی ناپید تھا جو کسی صنف میں از خود باعث کشش ہو سکتا ہے۔ اسماعیل کی دونوں نظمیں متقابلتا زیادہ کامیاب ہیں لیکن غزل اور پابند شاعری کے سرمایہ کے سامنے ایک دو نظمیں کس شمار میں ہیں۔ تیسرے ان لوگوں نے اپنی عمر کے آخری حصہ میں اس طرز کی طرف دھیان دیا ننھا شرر اپنی صحافتی مصروفیتوں کی بنا پر شاعری کی جانب زیادہ توجہ نہ دے سکے اور پھر شاعری میں مانوس آزمودہ اور جانی پہچانی راہ کو چھوڑ کر کسی راہ کو اختیار کرتے ہی رواں دواں بڑھتے جانا بہت حد تک ناممکن ہوتا ہے۔

طباطبائی نے اپنی نظم "بلیک ورس کی حقیقت" میں ان دفتوں کی طرف واضح اشارے



کیے ہیں۔ اس طرح ان کوششوں میں تسلسل اور ربط کی غامی رہ گئی۔ مقدار اور معیار دونوں کے اعتبار سے تسلی بخش کام نہ ہو پایا جو مستقبل کے شاعروں کے ذہن کو مقناطیسی قوت سے اپنی طرف کھینچ لیتا۔ ان امور کے باعث نظم معرّا کی یہ تحریک کمزور رہی لیکن کامیاب نہ ہو سکی۔ میرے خیال میں یہ درست نہیں ایک طرف تو اس تحریک کے پیچھے تاریخی شعور کا رفرما تھا۔ شرر اور طباطبائی نے نہ صرف قافیہ کی بیجا پابندیوں کی جانب لوگوں کے ذہن کو متوجہ کیا تھا۔ بلکہ نظم معرّا کی ضرورت اور خوبیاں بھی واضح کر دی تھیں۔ اس پر انگریزی تعلیم کے زیر اثر مغربی علوم و فنون اور تصورات زیادہ سے زیادہ لوگوں کے ذہنوں کو اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی، آزادی اور ترقی کی آرزوئیں گردش کر رہی تھیں۔ لہذا معرّا نظم بھی آزاد نظم میں تبدیل ہو گئی اور یہ سلسلہ تصویری نظم، لفظی نظم وغیرہ سے ہوتا ہوا آج بھی نثری نظم تک جاری ہے۔







## جاپانی ادب۔ ایک مطالعہ

جاپان نقیچوں کی نسل ہے سارے عالم میں ایک زمانے تک جاپان سے متعلق لوگوں کا یہی تصور رہا۔ اس طرح جاپانی ادب کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جاپانی ادب سراسر چینی ادب کی نقل ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ جاپان کے کلمہ اور تمدن کو فروغ دینے میں چین ہی کا ہاتھ رہا ہے اور جاپان کے ادب، مذہب، فلسفہ اور زبان وغیرہ نے بھی چین ہی کی مدد سے ترقی کی ہے۔ لیکن یہ اثر بالکل ایسا ہے جیسے ہندوستان کی بیشتر زبانوں پر سنسکرت کا یا یورپی زبانوں پر لٹین اور گریک کا ہے۔ اس لیے جاپان نے جو کچھ بھی چین سے لیا ہے اسے اپنی تہذیب اور سماج میں اس طرح مدغم کر لیا ہے کہ وہ اس کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔

چینی ادب میں عشقیہ شاعری، ڈرامہ، ناول وغیرہ کا لکھنا پڑے لکھے طبقہ کی نظروں میں بیچ سمجھا جاتا ہے جبکہ جاپان میں اسی کوئی روایت نہیں ملتی بلکہ جاپان میں تو اردو قصیدے کی مانند باقاعدہ نظموں کے درجہ بادشاہوں اور درباریوں کی مدح سرائی کی جاتی تھی۔

۱۸۶۸ء میں میجی کے زمانہ سے جاپان کی نئی تاریخ مرتب ہوئی، اس سے قبل غالباً چار سو سال تک بادشاہ یا حاکم صرف برائے نام ہوتا تھا ساری باگ ڈور سپہ سالار کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ جسے جاپانی "شوگن" کہتے تھے۔ جاپان میں "شوگن" کی وہی حیثیت تھی جو نیمپال میں راجاؤں، مراٹھوں میں پیشواؤں کی ہوا کرتی تھی اس زمانہ میں جاپان میں ادب کا چلن برائے نام تھا لیکن میجی کے زمانہ سے جاپان میں ہر اعتبار سے نئے دور کی شروعات ہوئی۔ کیونکہ جاپان کا رشتہ مغربی دنیا سے استوار ہونے لگا تھا۔ تعلقات استوار ہونے کے بعد جاپان پر دنیا کے اثرات اثر انداز ہوئے بلکہ ایک جاپانی ادیب کا کہنا تھا کہ جاپانیوں کو اپنا قد بڑھانے کے لیے یورپی خواتین سے شادی کرنی چاہیے۔ اسی طرح



جاپانی ادب کو بھی مغربی تنقید کی میزان پر پرکھا جانے لگا۔

میجی سے قبل ادبی زبان اور بول چال کی زبان میں فرق تھا لیکن میجی کے زمانہ میں انگریزی اور یورپی زبانوں کے اثر سے بول چال کی زبان میں ترقی ہوئی حالانکہ جاپان میں یورپی ادب و تہذیب پھیلنے سے جاپانیوں میں کافی مخالفت ہوئی لیکن ادبی میدان میں اس قسم کی تقلید اور تجربات کو خوش آمدید کہا گیا۔ اسی طرح جاپان میں بیسیویں صدی کا ادب یورپ کے کم و بیش ہر رجحان اور تحریک سے متاثر ہوا۔

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ کی کئی زبانوں کا ترجمہ جاپانی زبان میں ہوا ایسے ترجموں میں "شما جاکی توسو" کی نظم "پت جھڑکی ہوا" کا گیت (۱۸۸۶ء) وہ نظم ہے جس کے ذریعہ جاپانی ادب میں جدید نظم یا جدید شاعری کا آغاز ہوا۔ "شما جاکی توسو" کے بعد مورسی (۱۸۸۸ء - ۱۸۸۴ء) نے جرمنی زبان کی کچھ نظموں کا ترجمہ جاپانی میں کیا۔

مورسی نے نظموں کے علاوہ ایک ناول "رقاصہ" تصنیف کیا جس میں پہلی بار ایک جاپانی نوجوان اور جرمن رقصہ کی محبت کا تذکرہ انسانوں انداز میں کیا اور یہی وہ ناول ہے جس کے ذریعہ رومانوی ادب کی بنیاد پڑی۔ ۱۹۰۵ء میں "نات سمے" نے انگریزی ادب کا مطالعہ کرنے کے بعد ایک ناول "میں بلی ہوں" لکھا۔ ان ناولوں کے ذریعہ جاپانی فن کار اور قارئین دو سری تہذیبوں اور ادب سے واقف ہوئے اسی زمانے میں روس اور جاپان کی جنگ میں جاپان کی کامیابی نے جاپان کو دنیا بھر میں سیاسی وقار عطا کیا۔ نتیجہً دوسرے ممالک بھی جاپانی ادب کی طرف رجوع ہوئے۔ ناکائی، کافو، تانی تزا وغیرہ کی تخلیقات نے جاپانی ادب کو عالمی وقار بخشا۔

"ناتازاکی کا ناول" ایک بیوقوف کی محبت "پہلا ناول ہے جس کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا گیا اور "ناتازاکی کو جاپان کا ایڈ گراہیلن پر قرار دیا گیا اور لکھا گیا کہ جاپانی ناول کا روایت کو جو ذیل پر اُسز دیا گیا۔ وہ پرائز "ناتازاکی کو ملنا چاہیے۔ جاپانی زبان و ادب کے ماہر DONALD KEEN نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ :

جاپانی زبان (۱۹۸۵ء) میں غالباً گیارہ کروڑ لوگوں کی مادری زبان تھی جسے کوریہ اور چین نیز امریکہ، کیلی فورنیا، برازیل کے لوگ بھی جو جاپان میں مقیم تھے، جاپانی زبان ہی بولتے ہیں۔ لیکن جاپان کی تیسری نسل نے جاپان کو منقسم کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی جاپان کے دوسرے جزیروں مثلاً ہوک کا، سندار، ہونشو، شکو، کیوسو،



ایکو، ایکو وغیرہ میں جاپانی زبان میں فرق نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جاپانی زبان کے ماہرین کے نزدیک جاپانی زبان کو ریائی زبان، مانچو تنگ، منگول اور ترکی زبانوں کے اثر سے وجود میں آئی تھی اور شاید اسی وجہ سے جاپان کو قلعہ جیوں کی نسل بتایا گیا جبکہ حقیقت یہ ہے کہ جاپانی ادیب و شاعر خواہ خارجی طریقے سے کتنے ہی نقلی رہے ہوں اور دوسری زبانوں کی نقل کرتے رہے ہوں لیکن وہ دل سے اپنے قدیم تہذیب و تمدن اور رسم و رواج کے کبھی منکر نہیں رہے۔ ۱۸۸۲ء میں اگر ایک طرف مغربی ادب کی نظموں کا ترجمہ "شنتائی شوشو" کے نام سے کیا گیا تو دوسری طرف جاپانی شاعروں نے خصوصاً یوسانگیشو نے "جونی نو اشوجوکا" (یعنی بارہ پرانے سکے) کے نام سے شائع کرایا۔ دوسرا مجموعہ ۱۸۸۷ء میں شاما جاکا تو سوون نے شائع کیا جس میں ۱۵ نظمیں شائع کی گئیں تو سوون نے اس مجموعہ کے دیباچہ میں جاپان کی جدید نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

"نئی نسل صدیوں پرانی قدامت پرستی سے اٹھی ہے۔ اس نے عام آدمی کی زبان کا لباس پہن لیا ہے اور اب روایتی ادب کو نئے اور تازہ رنگ میں رنگا جا رہا ہے۔"

اس طرح جاپان کی نئی نسل کے سامنے ایک طرف جاپانی ادب کی اپنی روایتیں تھیں، تو دوسری طرف مغربی تحریکات و رجحانات کی پیروی نے نئی نسل کے ذہن کو جلا بخشی خصوصاً ابتدائی شاعری میں چینی ادب کی جو تقلید کی جاتی تھی قریب قریب ختم ہو گئی۔

جدید جاپانی نظم کا پہلا اور اہم شاعر انتشی کاو رتا کو بو کو (۱۹۱۲ء - ۱۸۸۵ء) تسلیم کیا جاتا ہے اس کی ایک نظم مرسکا، ملاحظہ ہو۔

امیر دوست نے ترس دکھایا

طاقتور نے طعنہ دیا

تو میں نے غصہ میں آکر مرسکا باندھ لیا

تب ہی اپنی بسمل روح کی درار میں

میں نے دیکھی وہ روح

جو غصہ میں پاگل نہیں تھی

جو جھکی ہوئی تصور وار تھی



برمی اور اضطراری حالت میں

اس نے تکلیف سے کہا

تم کس کو مارو گے ؟

اس بے مقصوم مکتے سے

اپنے دوست کو ؛ اپنے آپ کو

یا اپنی طرف کے انجانے ستون کو

”ماکو باکو ہی جاپان کا وہ شاعر ہے جس نے مختلف ہیئتوں مثلاً تالکا، واتکا اور ہائیکو وغیرہ

کے تجربے کیے۔

دوسرا شاعر ”ہاگاوارا ساکوتارو“ (۱۸۸۶ء تا ۱۹۶۲ء) ہے جس نے جاپانی نظم کو عام بول چال

کی زبان سے قریب کیا ایک طرف مغربی تہذیب اور دوسری طرف ارضی روایات نے ادیبوں اور

شاعروں کے ذہنوں میں اضطراب پیدا کیا اور اس ذہنی و فکری تجسس و اضطراب کے نتیجے اور دونوں

تہذیبوں کے ارتباط اور متنازع سے جاپان میں علامت سازی کا رواج ہوا۔

بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیوں تک جاپانی ادیبوں اور شاعروں پر فرانسیسی ادب کی

سمبالسٹ تحریک کی چھاپ نظر آتی ہے۔ جاپانی نظموں میں ”ہاگی وارسا کوتارو“ کی نظم ”بلی کی لاش“

پہلی علامتی نظم قرار دی گئی۔

”بلی کی لاش“ (ایسج جیسا منظر)

نئی ساہل کا سا اُبھرا ہوا

انسان اور جانوروں کا کوئی نشان نہیں دکھتا

رہٹ چل رہا ہے

ایک درخت کے دھندلے سائے میں دیکھا

ایک خوبصورت خاتون کو انتظار کرتے

اپنے چاروں طرف پیٹے ہوئے جتنی شمال

سمیٹے ہوئے پیارے پیارے کپڑوں کو

دھیمی دھیمی چل رہی ہے نبض کی طرح

آہورا !



اکیلی عورت

تم ہمیشہ دیر کرتے ہو، کیا نہیں ؟

ہمارا نہ ماضی ہے نہ مستقبل

ہم حقیقت سے ٹوٹ کر مرجھائے پڑے ہیں

پورا ؟

یہاں بھیانک پس منظر میں

ڈوبی ہوئی بلی کی لاش دفن ہے

ہاگی دارا کی یہ نظم جاپانی ادب میں روایت سے مکمل انحراف اور علامت و ابہام سے قریب تر ہونے کی مثال بتائی جاتی ہے۔ دراصل ہاگی دارا فرانس کے علامت پسند شعراء ملا رمے اور رین لو سے متاثر تھا۔ ملا رمے کا کہنا تھا کہ کسی چیز کی وضاحت اس کے تین چوتھائی حسن کو زائل کر دیتی ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ اسی بات سے واقف ہونے میں ہمیں بے انتہا لطف آتا ہے۔ ہاگی دارا اس خیال سے متفق تھا۔ یہ اس سمبالیسٹ شعراء کے اس قول پر بھی عمل کرتا تھا کہ الفا کا معنی پر غور نہ کرو بلکہ اس کا استعمال دیکھو۔ نامعلوم اشیاء کی تلاش کرو۔

ہاگی دارا نے جاپان میں اپنے خیالات کی ترسیل کر کے ایک باقاعدہ حلقہ بنالیا اس حلقہ نے ہاگی دارا کے خیالات و نظریات کو پیش کرنے کے لیے "چار موسم" اسکول کی بنیاد ڈالی۔ شینگونے ایک رسالہ شائع کیا، جس کی ادارت کے فرائض ہاگی دارا کے شاگرد میوشی نے انجام دیے، اس مکتبہ فکر کے لوگوں کی تخلیقات کے موضوعات "منوطیت"، "نراجیت"، "بے کیفی"، "بدامنی"، "انتشار ذات گھٹن" اور "تھکن" ہو کرتے تھے۔ اس قسم کی نظموں میں "موت کا لمحہ" اور "کمی تنگ" جاپانی ادب میں اقداریت اور انفرادیت کی مثالیں بن گئیں۔ نظم "کمی تنگ" ایک نظر دیکھتے چلیے۔

پوری طرح سے صاف ستھرے بسنت

کے آکاش میں

ایک کمی تنگ اڑ رہی ہے

میں خالی میدان میں کھڑا ہوں

پیلی روشنی میں بھیگا ہوا

دونسیکڑی کی کپنی کا دھواں



شام کی دھندلی روشنی میں میری آنکھوں میں گھٹا ہے

ایک آہ بھرتا ہوا

میں جلتا ہوں اور ایک پتھر اٹھالیتا ہوں

میں پتھر کا ٹخڑا پن محسوس کرتا ہوں

اپنے ہاتھ میں گرانا ہوا

تو اسے چھوٹ جانے دیتا

اور اب گھانٹس میں بھیسگا پڑا ہے یہ

یہ جھپکتا ہوا روشنی میں نڈھال صاف دھلا ہوا

بے جان گھانٹس سر جھپکائے

زمین کی طرف نیم خوابیدہ

دور فیکٹری کی چمنی کا دھواں

شام کی دھندلی روشنی میں گھرتا ہے میری آنکھوں میں

اس نظم کی نفسیات اور اسلوب سے ثابت ہوتا ہے کہ ان شعراء پر فرانسیسی شعراء

ملازمے اور رین بول کے گہرے اثرات تھے اس زمانے میں کچھ ایسے شعراء بھی تھے جنہوں نے مغربی ادب

اور اپنے ادب کو متوازی انداز سے پیش کیا۔ تاکا موراکو تارو نے مغربی ادب کی اندھا دھند تقلید کو

معیوب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ :-

”میری نظمیں مغربی نظم کا حصہ نہیں یہ دونوں ایک دوسرے کے کرہ

قلوب کو چھوتی ہیں

یہ ہو بہو ملتی نہیں۔“

آگے زبان کے بارے میں لکھتا ہے کہ :

”میری زبان میری آنتوں کی پیداوار ہے

چاول، مالٹ، سویا بین اور مچھلی کے

گوشت سے پتی ہے

مغربی نظم صرف میری پڑوسی ہے

لیکن میری نظموں کا لشکر الگ راستے سے

گزر رہا ہے



بالفاظ دیگر اس شاعر اس شاعر نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جدید جاپانی نظم کسی دوسری زبان و ملک کی تقلید نہیں بلکہ جدید نظم جاپانی ادب کی روایات کا احترام بھی کرتی ہے اسی ضمن میں جاپان کی جدید ترین شاعرہ شنائتی کا جکو کی نظم ملاحظہ ہو۔

”انگارہ“

موسم سرما کی کھٹھڑی سردی میں  
جب میں نے ایک اکیلا گلاب تمہاری مینر  
پر رکھا

وہ ایک انگارے میں بدل گیا  
انسوس مجھ میں اتنی ہمت نہیں  
کہ اس انگارے کو میں کس کر پچڑے رہ سکوں  
کیونکہ وہ بہت دہکا ہوا ہے  
اور اگر میں اسے اپنی جگہ رہنے دوں  
تو وہ مینر کو جلا دے گا چپ چاپ

جاپانی اصنافِ سخن اپنا ایک مخصوص قسم کا تہذیبی مزاج پس منظر، عروص و آہنگ کا جواز رکھتی ہے۔ وہ ہندوستانی زبانوں اور انگریزی ادب کے اصولِ ارکان سے بالکل مختلف ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جاپانی نظموں کا ترجمہ انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمنی وغیرہ میں نہیں ہوا اور جو تراجم ہوئے وہ بار آور ثابت نہیں ہوئے۔ جاپانی نظمیں اپنی وضع قطع کے اعتبار سے بھی بالکل منفرد ہیں۔ ان نظموں میں ردیف و قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ اس انداز کی نظموں میں ”کھٹا وٹا“ ”سیدو کا“ ”بسویکا“ ”چوکا“ ”تسکا“ ”رزکا“ ”رینکو“ وغیرہ ہیں۔ لیکن ہائیکو زیادہ مقبول ہوئی۔ ہائیکو تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا مصرعہ پانچ رکن کا، دوسرا سات کا اور تیسرا پانچ رکن کا ہوتا ہے۔ اس طرح ہائیکو سر رکھنی نظم ہوتی ہے جس میں ۱۷، ۱۸، ۱۹ رکن ہوتے ہیں۔ یہ ہیئت جاپان میں بہت قدیم ہوتے ہوئے بھی جدید ہے۔ ہائیکو کا مقابلہ تانکا سے رہا ہے کیونکہ تانکا بھی مختصر ہوتی ہے۔ جاپانی شاعر شینگئی کا کہنا تھا کہ اس نے تانکا ہیئت اس لیے اپنائی کہ یہ مختصر ہوتی ہے۔ شینگئی کی ایک تانکا دیکھتے چلیے:

خالی گھر میں داخل ہوتے ہوئے ایک بار  
سگریٹ سلگانی میں نے



صرف اس لیے کے  
اکیدل رہنا چاہتا تھا۔

اور اسی طرح باشو، ہائیکو کی مثال دیکھیے۔  
ایک ہاتھ سے توڑ رہا ہوں روٹی  
گیت دوسرے سے لکھتا جاتا ہوں  
گیت بھاڑ پھینکے  
روٹی رہ گئی ہاتھ میں

ان نظموں کی اختصار اور شناخت کو مد نظر رکھتے ہوئے جاپانی ادب کے محقق ڈونیلڈ کین  
نے انتھالوجی آف جاپانیز لٹریچر میں لکھا تھا کہ :-

IT IS IN SHORT A RICH LITERATURE WHICH DESERVE  
BETTER UNDERSTANDING AND RECOGNITION

باشو، اشا، سن، شیکے وغیرہ کے ہائیکو کے پیش نظر آرا، ایچ بلیتھ نے ہائیکو کی تعریف اس طرح  
کی ہے :-

HAIKU IS A KIND OF ENLIGHTMENT IN WHICH WE SEE  
INTO THE LIFE OF THE NIGHT

ہائیکو کے ترجمے بہت کم دستیاب ہیں بلکہ کچھ حضرات نے انگریزی ہائیکو کے ترجمے  
ہندوستانی زبانوں میں کر لیے ہیں۔ مثلاً فضل حق قریشی نے "ماہنامہ ساقی" (دہلی) جاپانی نمبر میں  
اس قسم کے ترجمے کیے ہیں۔ ہندی میں آگے وغیرہ نے شعر و حکمت (حیدرآباد، ۱۹۷۰ء) میں علی ظہیر  
نے انگریزی شاعر جارج سیفرس کے ہائیکو کا ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں مشرقی زبان و ادب کی ہمتوں کے تجربے کیے گئے ہیں۔ لیکن بقول آل احمد سرور اس  
قسم کے تجربے صرف عکس ہیں جو اصلیت سے دور ہیں۔

اردو میں ہائیکو کے مزاج سے ملتی جلتی خود اپنی اصناف ہیں۔ مثلاً رباعی، قطعہ مختصر نظم  
وغیرہ، لیکن اردو میں ہائیکو کی ہئیت کو بھی بدل کر فری ہائیکو کی شکل میں اپنایا گیا ہے۔  
جارج سیفرس کی درج ذیل ہائیکو ز ادب اور جدید ادب کے انسان کی ترجمانی کرتی ہیں :-



ایک ایک آدمی کے  
ہزاروں ٹکڑے یکجا کرنا  
کس قدر مشکل ہے

(۲)

جیسے جیسے لکھ رہے ہو  
روشنائی گھٹ رہی ہے  
اور سمندر بڑھ رہا ہے

حقیقت یہ ہے کہ لطافت مذاق نئے نئے تجربے کراتی ہے اور ذوق حسن کو آسودہ کرتی ہے  
جاپانی ادب کا تعارف بھی اسی قسم کی ایک سعی ہے۔  
”بسیار شیوہ باست بتاں راں کہ نام نیست“







## ہائیکو ایک جائزہ

جاپانی صنفِ سخن اپنا ایک مخصوص قسم کا تہذیبی پس منظر، ایجاز و اشاریت اور ہئیت کے اعتبار سے آہنگ اور عروض کا جو انداز رکھتی ہے وہ ہندوستانی زبانوں میں نیز انگریزی ادب کے اصولِ ارکان سے بالکل جدا ہے۔ انہیں مشکلات کے باعث شاید جاپانی نظموں کا ترجمہ انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمن وغیرہ میں نہیں ہوا۔

جاپانی شاعری اپنی وضع قطع کے اعتبار سے بالکل منفرد ہے کیوں کہ جاپانی شاعری میں قافیہ اور ردیف نہیں ہوتا۔ لیکن آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ جاپانی اصنافِ سخن میں سے آج کل اردو شاعری میں جو صنف بڑی جا رہی ہے وہ ہائیکو ہے۔ جاپانی میں ہائیکو تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا مصرع پانچ رکن کا، دوسرا سات رکن کا اور تیسرا پانچ رکن کا ہوتا ہے۔ تینوں مصرعوں کے ارکان کی مکمل تعداد ۱۷ ہوتی ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف پوسٹری اینڈ پوسٹکس میں ہائیکو کی تعریف اس طرح درج ہے :

"THIS JAPANESE LYRIC FORMED OF 17 SYLLABLES IN LINES OF 5,7,5 SYLLABLES EMERGED IN THE 16TH CENTURY FLOURISHED FROM THE 17TH CENTURY AND HAS ADHERENTS TODAY."

ایک جاپانی ناقد نے ہائیکو کی تعریف اس طرح کی ہے :

— PRIMARILY IT IS A POEM, AND BEING A POEM IT IS INTENDED TO EXPRESS AND TO AWOKE EMOTION. IT IS NECESSARY TO INSIST UPON THIS POINT, BECAUSE IT HAS BEEN THE CUSTOM IN THE PAST



TO TRANSLATE "HAIKU" INTO "EPIGRAM" AND THIS IS QUITE MISLEADING. SECONDLY, A HAIKU IS A VERY SHORT POEM WITH A TRADITIONAL AND CLASSIC FORM AND WITH SPECIAL CHARACTERISTIC OF ITS OWN....."

جاپانی شاعری میں مختصر نظم کی روایت بہت پرانی ہے اور ساتھ ہی ہائیکو اور آزاد شاعری کی جڑیں بھی جاپانی شاعری میں بہت گہری ہیں۔ ہائیکو جاپانی شاعری میں بہت طویل نظم بھی ہوتی ہے، مختصر بھی اور آزاد بھی۔ لیکن مختصر نظمیں مختصر ہونے کے باوجود بھی اپنے اندر وسیع معنویت رکھتی ہیں۔ مثلاً جاپان کی ایک شاعرہ اپنے بچے کی موت پر ایک مرثیہ لکھتی ہے اور نظم صرف ایک مصرعہ پر ختم ہو جاتی ہے :

" آج میرا بچہ تیری کے تعاقب میں بہت دور تک چلا گیا۔ "

ہائیکو جاپانی نظم کی بہت پرانی ہئیت ہے۔ اس میں باشو اور اسٹا اٹھارہویں صدی سے ہی ہائیکو کے خالق تسلیم کیے جاتے ہیں۔ باشو کا ہائیکو اس طرح ہے :

عما  
نکھی چڑیا

راستہ سے میرے ہٹ جاؤ  
ایک گھوڑا آ رہا ہے

ع۲  
میرا شاعرانہ دل سوکھ گیا  
میں اپنے روگی جسم کو  
بستر میں سہلاتا ہوں

ہائیکو کی طرح جاپان میں کٹاوتما، سیدو کا، بسوسیکا، چوکاتنکا، رینکا، رینکو وغیرہ بھی لکھی جاتی ہیں۔ لیکن ان سب میں زیادہ ہائیکو مقبول رہی ہے۔ انگریزی اور اردو میں بھی ہائیکو ہی کے ترجمے کیے گئے ہیں۔ دیگر ہئیتوں کے نہیں ہائیکو کے ترجمے بہت کم دستیاب ہوئے ہیں، بلکہ کچھ لوگوں نے انگریزی کے شعرا کے ہائیکو کے ترجمے مختلف زبانوں میں کر لیے ہیں۔ اردو میں بھی اس قسم کے ترجمے ہوئے ہیں جو کامیاب ثابت نہیں ہوئے جس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ جاپانی زبان کی ساخت اردو زبان کی ساخت سے مختلف ہے۔ اس کی اصناف اور شعری ہئیتوں کی ایک مخصوص عروسی تنظیم ہے۔ جاپانی شاعری میں رکن کا وہ تصور نہیں جو اردو



یا انگریزی میں ہے۔ اس لیے جنھوں نے جاپانی شاعری کا جاپانی ہیئتوں کے ساتھ اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہے انھیں ناکامی ہوئی، منصور احمد کا خیال ہے :

”ہائیکو نظموں کا ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ حسین اجمال کی تفصیل اسے حسن سے معرا کر دیتی ہے۔ ہائیکو نظم گھانس کی پتی کے ساتھ نکلتا ہوا شبنم کا وہ قطرہ ہے جو مختلف اطراف سے دیکھنے پر کبھی نیلا، کبھی سُرخ اور کبھی ارغوانی شعاعیں پیدا کرتا ہے“ (ماہنامہ ساقی دہلی جاپانی نمبر ۱۹۳۶ء صفحہ ۲۵)

منصور احمد نے ہائیکو کی جس دشواری کا ذکر کیا ہے وہ محض ہائیکو کی بلاغت کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کی عروضی ساخت اور خارجی خصوصیت کی وجہ سے بھی ہے جو اردو میں منتقل نہیں کی جاسکتی۔ اردو میں ہائیکو کے جتنے بھی ترجمے کیے گئے ہیں ان سب میں ہائیکو کی خارجی خصوصیات کی منتقلی کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً فضل حق قریشی نے ہائیکو کے چند نثری ترجمے کیے ہیں ان میں سے ایک ترجمہ اس طرح ہے :

چاول کے ایک پودے کی پال  
جھک گئی ہے بوجھ سے، کیوں کہ  
ایک مکوڑا اس پر آ بیٹھا ہے

بقول عنوان چشتی :

”اس ترجمے میں خارجی خصوصیت تو کجا بعض دوسری خصوصیات بھی موجود نہیں ہیں۔ اس ترجمے میں نظم کے پس منظر کے طور پر موسم، منظر اور فطرت نہیں ہے کوئی ایک مخصوص لفظ بھی نہیں ہے جب کہ ہائیکو میں یہ تمام چیزیں ضروری ہیں۔“ (اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے از عنوان چشتی ص ۱۸)

جاپانی ہائیکو میں کن کن چیزوں کا ذکر ہوتا ہے اس کی تفصیل جاپانی شاعری کی ماہر ڈونیلڈ کین نے اس طرح دی ہے :

----- IT IS RELATED TO THE MIND OF  
HAIKU POET, IS DEALT WITH UNDER-  
THIRTEEN LEADINGS :-

- (1) SELFISHNESS (2) LONELINESS (3) GRADUALLY, ACCEPTANCE
- (4) WORDLESSNESS (5) NON-INTELLECTUALITY (6) CONTRA-
- DICTION (7) HUMOUR (8) FREEDOM (9) NON-MORALITY
- (10) SIMPLICITY (11) MATERIALITY (12) LOVE (13) COURAGE



(انتھالوجی آف جاپانیز لٹریچر، ڈونلیڈ کین ۱۹۵۶ء صفحہ لندن)

ہائیکو کے موضوعات فطرت، موسم، مناظر، نیا سال، درود داغ وغیرہ ہیں۔ اس کی ٹیکنک بہت اہم اور مخصوص ہوتی ہے۔ جاپانی ہائیکو میں کوئی ایک لفظ مرکزی اور بنیادی ہوتا ہے جو ذہن کو معانی کے تمام امکانات کی طرف متوجہ کرتا ہے، چوں کہ ہائیکو اور جاپانی شاعروں کا پس منظر مخصوص قسم کی بدھ تہذیب اور فطرت و مظاہر فطرت ہیں۔ اس لیے ہائیکو میں وسیع پس منظر کو علامتوں اور پیکروں کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ اس کی کامیابی کا راز مخصوص قسم کی پیکریت، علامت نگاری اور جمالیاتی کیفیت میں پنہاں ہے۔ فضل حق قریشی تمنائی اور علی ظہیر وغیرہ نے ہائیکو کے اردو ترجمے کر کے اردو نظم کو ایک نئی ہیئت بخشی ہے۔ مثلاً تمنائی کا ترجمہ دیکھیے :

یہ دنیا شبنم کے قطرے جیسی ہے  
بالکل شبنم کے قطرے جیسی  
پھر بھی کوئی حرج نہیں

(ماہنامہ "ساقی" دہلی جاپان نمبر ۱۹۳ء صفحہ ۱۱)

یا علی ظہیر نے جارج سیفرس کے ہائیکو کے ترجمے اس طرح کیے ہیں :

۱۔ جھیل میں ٹپکاتے  
ایک قطرہ شراب  
اور سورج کو زوال

۲۔ یہ صدا

یا ان رفتگاں کی ہے  
یا۔ گراموفون کی

۳۔ ایک ایک آدمی ہے  
ہزاروں ٹکڑے بکجا کرنا  
کس قدر مشکل ہے

۴۔ جیسے جیسے لکھ رہے ہو،  
روشنائی گھٹ رہی ہے

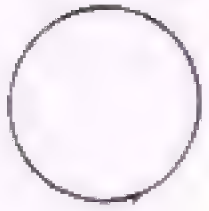


اور سمندر بڑھ رہا ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُردو شاعری میں جاپانی شاعری کا صرف عکس ہی ہے جو اصلیت سے بہت دور ہے لیکن پھر بھی صنعتِ نظم میں جو ہئیت کے تجربے ہوئے ہیں انھیں کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مشرقی زبان و ادب کے تجربوں میں جاپانی ہائیکو اور مغربی زبان و ادب میں تراویلے وغیرہ نے اُردو نظم کے دامن کو وسیع کیا اور یہ سلسلہ معرِ نظم سے شروع ہو کر آزاد نظم اور آزاد نظم سے نثری نظم تک ہوتا ہوا ہائیکو تک جا پہنچتا ہے۔







## اردو شاعری کی نئی صنف۔ ..... مختصر نظم

اردو شاعری کی اصناف میں صرف غزل ہی ایک ایسی صنف ہے جو بین الاقوامی ادب میں اپنا مقام بنا چکی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے بعد جدید اردو نظم بھی دنیا کے ادب میں اپنا مقام بناتی جا رہی ہے۔ جدید اردو نظم کے بطن سے کچھ ایسی ہمتیوں نے جنم لیا جن کی اپنی انفرادیت ہے ایسی ہمتیوں میں "نثری نظم" ان دنوں موضوع بحث بنی ہوئی ہے۔

"نثری نظم" کی اصلاح اور مفہوم متعین کرنے کے لیے خاصہ مواد سامنے آچکا ہے تاہم اس کے صحیح حدود حال نمایاں نہیں ہوئے ہیں اس کی ایک مخصوص پہچان یہ بتادی گئی ہے کہ جو بحر نظم اور آزاد نظم نہ ہو اسے "نثری نظم" کہا جاسکتا ہے۔ اس کا امتیاز یوں کیا جاتا ہے کہ معرّی نظم ایک مخصوص بحر میں تخلیق کی جاتی ہے اور آزاد نظم میں کوئی ایک بحر نہ ہو کر مختلف بحروں کے ارکان کی ترتیب ملتی ہے۔ "نثری نظم" بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہوتی ہے۔ لیکن اس میں ایک مخصوص آہنگ ہوتا ہے جو کسی حد تک نثری آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔

"نثری نظم" اپنے نام کے اعتبار سے مغربی ادب کی ایک فارم "پروڈروپوئم" کے ترجمے کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ حالانکہ بہت سے نظم گو شعرا ایسے ہیں جو "پروڈروپوئم" کی تقلید میں نثری نظم نہیں لکھتے بلکہ شعور کی رو کے قائل ہیں اور کچھ ایسے بھی ہیں جو جذبہ کے بہاؤ کو کسی اصول یا قانون کے تحت باندھنا نہیں چاہتے۔ بلکہ ذہنی تلازمات، احساسات، جذبات، وجدانی کیفیت اور تخلیق عمل سے پیدا شدہ مواد کو صفحہ قرطاس پر پھیلانے کے لیے مکمل آزادی کے خواہاں ہیں۔ کوئی اچھا شاعر کبھی سوچ کر نظم نہیں لکھتا کہ وہ نثری نظم لکھ رہا ہے یا آزاد نظم۔ جو لوگ کسی مقررہ فارم میں



کہنے کے عادی ہیں۔ وہ شاعر تو ہیں لیکن تصنع ان کے کلام اور تخلیقی عمل میں مراست کر جاتی ہے۔ لیکن جو نظمیں جذبہ کی طہارت لیے ہوئے اور تصنع سے دور ہوتی ہیں، وہ یقیناً مکمل ہونے تک شاعری کی کوئی نہ کوئی ہنریت خود بخود اختیار کر لیتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جو نظم معریٰ اور آزاد نظم نہ ہو اسے کیا نام دیا جائے۔

نثری نظم کی ترکیب کے اعتبار سے اردو کے تمام ہونہار ناقدین متفق نہیں ہیں۔ اس لیے اسے ایسا نام دیا جائے کہ اردو کے تمام ناقدین اس سے متفق ہوں۔ میرے خیالی میں لغت کا یہ اصول ہے کہ ہر بیس سال بعد لغت کے بیس فیصد الفاظ مقررہ ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے الفاظ لے لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اردو لغت میں اگر ایک لفظ کا اور اضافہ کر دیا جائے تو ہم نثری نظم کو نثر نام دے سکتے ہیں۔ یا پھر اسے مختصر نظم کے زمرے میں شمار کیا جائے۔

اردو غزل میں جس طرح قطعہ بند اشعار ہوتے ہیں اور ان کا مفہوم چار مصرعوں میں مکمل ہوتا ہے اسی طرح آزاد نظم یا معریٰ نظم میں سے کوئی ایک اقتباس جو شاعر کے جذبے کو مکمل طور سے واضح کرتا ہو اسے مختصر نظم کہا جاسکتا ہے۔ یوں مختصر نظم، آزاد نظم بھی ہو سکتی ہے اور نظم معریٰ بھی اور دونوں علیحدہ بھی ہو سکتی ہیں اس طرح مختصر نظم کی درج ذیل پہچان مقرر کی جاسکتی ہے۔

۱۔ جس میں کم سے کم مصرعوں میں مفہوم ادا ہو سکتا ہو۔

۲۔ جس میں ایک جزو اختصار کی احتیاط ہو۔

۳۔ جو بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہو مگر شعری آہنگ موجود ہو۔

۴۔ جس میں مختلف بحرؤں کا امتزاج ہو۔

۵۔ جو زیادہ سے زیادہ ایک صفحہ پر مشتمل ہو۔

۶۔ جو قطعہ، آزاد قطعہ، رباعی، آزاد رباعی وغیرہ سے مشابہ ہو۔

اس طرح اگر نثری نظم کو "نثر" یا مختصر نظم میں تبدیل کر دیا جائے تو اردو شاعری میں اس صنف کے تحت داخل مواد مل سکتا ہے۔ اس بات کو اگر تسلیم کر لیا جائے تو مقالہ یوں رُخ اختیار کرے گا۔

اردو میں مختصر نظم، رباعی، قطعہ، سانیٹ، تراخیلے، آزاد قطعہ اور رباعی، لفظی نظم، —، آزاد

غزل وغیرہ سے ملتی ہوئی بھی ہے اور اس سے مختلف بھی۔ سجاد حیدر بیدرم کی نظم "شملہ کا لکا ریلوے اسٹیشن"

پر ایک نظارہ" شاید اولین مختصر نظم ہے جو ۱۹۲۶ء میں منظر عام پر آئی۔ نظم اس طرح ہے۔

ماستے پہ بندی آنکھ میں جادو

ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سو

چال چکیتی بات بہکتی

جیسے کسی نے پی ہو دا



انکڑیاں ایسی جن میں تھے رقصاں  
لمحے میں رادھا لمحے میں راہو  
ایسی بھڑک تھی خلق تھی حیراں  
ریل پہ آیا کہاں سے آہو

(علی گڑھ میگزین ۱۹۲۶ء ص ۲۳)

بقول عنوان چشتی :

"یہ چار شعروں کی مختصر نظم ہے۔ اس میں داخلی اور خارجی شاعری کی بعض خوبیاں جمع ہو گئی ہیں۔ ایک طرف اس میں سراپا کی دلکش مصوری ہے اور دوسری طرف سراپا کے تصور کا بھرپور اظہار۔"

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجزیے ص ۲۳۶)

۱۹۲۷ء میں اسی قیصل کی ایک نظم عبدالرحمن بجنوری نے لکھی ہے جسے مختصر نظم کے زمرے ہی

میں رکھا جاسکتا ہے۔

جامن کے سلئے تلے جوئے رواں اور نیم جاں  
شامل ہوں جس میں مرے بچے اور ان کی نیک ماں  
پیغمبری ہو یا شہی یا ہو حیا ست جادواں  
محبو تو بس دیکھو یہی آبِ زلال اور نیم جاں

(نیزنگ خیال، لاہور، اگست ۱۹۲۷ء)

اس نظم میں معصوم خواہشیں اپنی فطری سادگی کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔

۱۹۲۶ء سے ۱۹۴۷ء تک مختصر نظم صرف مختصر ہونے کی وجہ سے نظم کہی جاتی تھی لیکن ۱۹۴۷ء کے

بعد مختصر نظمیں باقاعدہ اردو شاعری کی نئی ہیئت کے ذیل میں لکھی گئیں۔ مثلاً مخمور جالندھری کا مجموعہ "مختصر نظمیں" یا خورشید الاسلام کا حبستہ حبستہ اسی زمرہ میں شامل کیا جائے گا۔ مخمور جالندھری نے اپنے مجموعے "مختصر نظمیں" میں مختصر نظم کی دو پہیاں بتائی ہیں۔ ان کے نزدیک مختصر نظم میں "جذبہ کا از رکاز اور بیان کے ایجاب کا ہونا ضروری ہے۔ ان کی چند نظمیں پیش کرتا ہوں۔

۱۔ سوچتا ہوں تو خیالات بھی ٹھک جاتے ہیں

۲۔ گزر رہا تھا کون ٹرک سے کہ ابھی تک



ہاتھوں میں ہے بیٹے کے اسی طرح ترازو

درزی کی سوئی پہلے جہاں کٹی ہے وہیں پر

مختصر نظمیں روایتی اصناف مثلاً قطعہ، رباعی، وغیرہ کی شکل میں اقبال، جوش، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش اور اختر انصاری وغیرہ کے ہاں مخصوص وسیلہ اظہار رہی ہیں۔ لیکن مختصر نظموں کے جو نمونے محمد علوی میزبازی، شہر یار، لکھار پاشی، کرشن موہن، باقر مہدی، قاضی سلیم، شمس الرحمن فاروقی، محمد حسن، (یہ فہرست کسی طرح مکمل نہیں ہے) وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ روایتی مختصر نظموں سے دو باتوں میں مختلف ہیں۔ اولاً یہ نظمیں تخریب اور نمورکشتی ہیں جو تجربے کا لازمہ ہے۔ ثانیاً یہ کسی طرح کے طے شدہ پیٹرن یا مجرد اسلوب کی پابند نہیں۔ چندشالیں پیش ہیں۔

شکستہ مکانوں کے نیچے

اندھیرا کھڑا تھا

نئے سال کا زرد سورج

محلے کے گھوڑے پہ اندھا پاؤں تھا۔

(محمد علوی)

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھٹا گھور

وہ کہتی ہے، کون؟

میں کہتا ہوں، میں۔

کھولو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(میزبازی)

ماٹل بہ کرم ہیں راتیں

آنکھوں سے کہو اب جاگیں

خوابوں کے سوا جو چاہیں

(شہر یار)



وہ مجھے قتل کر کے جب میرا نعوذ کھولے گی  
تو اتنے زور کا سیلاب آئے گا۔  
کہ سارے شہر پانیوں میں ڈوب جائیں گے  
(مکار پاشی)

جب میں نے تمہارا جسم چھوا  
مرے اندر کوئی اور تھا  
جس نے اور کسی کا جسم چھوا  
اوروں کی بے تاب تھوون میں  
پھر مجھ جیسا  
پھر تم جیسا  
کوئی اور تھا  
جس نے اور کسی کا جسم چھوا  
(قاصی سلیم)

میرے سامنے  
میری تنہائی  
دیوار بن کے کھڑی ہے  
تو کیا میں اسے چاٹ جاؤں  
مگر اس طرف بھی  
اگر میں ہوا تو .....  
(محمد علوی)





## نثری نظم

### اور اس کے مضمرات

مغرب میں نثری نظم کے ارتقائی سفر کے قریب ڈھائی سو برس گزر چکے ہیں۔ یہاں پر دز پوئم *PROS POEMS* کی ایک ارتقا پذیر تاریخ رہی ہے۔ الو سس برٹینڈ نے سب سے پہلے ۱۸۴۲ء میں نثری نظمیں لکھنا شروع کیں۔ فرانسیسی شاعر غینی لون اور مان تسفی نے بالترتیب ۱۷۹۹ء اور ۱۷۲۵ء میں کامیاب مجموعے شائع کیے۔ طارمے، بادگیر، رین بونے نثری نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی۔ فرانس میں نثری نظم کو "شاعرانہ نثر" اور درس برے سے علیحدہ صنف شعر سمجھا گیا۔ انگریزی میں ساخت اور آہنگ کے اعتبار سے نثری نظموں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا۔ پہلی وہ جس کے کسی مصرع میں بھی عروض اور وزن نہیں ہوتا۔ دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جن کے مصرعے وزن و عروض کے پابند ہوتے ہیں۔

اردو میں دوسری زبانوں کے ادب سے جتنی بھی بہتس آئی ہیں ان کو من و عن نہیں برتنا گیا۔ بلکہ کچھ تبدیلیوں کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔ مثلاً انگریزی میں بلیک درس کے لیے آئبک پینٹا میٹر بحر مخصوص ہے جبکہ اردو میں معرّٰی نظم (جو بلیک درس کا اردو ترجمہ ہے) کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ اسی طرح انگریزی نظم فری درس میں آہنگ کی بنیاد لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے۔ اور ارکان کے اصولوں اور تعداد کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ جبکہ اردو میں آزاد نظم کی بنیاد وزن و آہنگ پر رکھی گئی ہے۔ غرض اردو میں انگریزی اور فرانسیسی شعری ہیئتوں کو کچھ نہ



نہ کچھ تبدیلی کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔ پر دزپوئم (نثری نظم) بھی ایک ایسی ہی ہیئت ہے جسے اردو میں طویل عرصہ کی بحث کے بعد نثری نظم کا نام دیا گیا۔

اردو میں کچھ ناقدین نثری نظم کو "ادب لطیف" یا "نثر لطیف" کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں تو کوئی اسے خالص صنف شعر قرار دیتے ہیں۔ لیکن کچھ لوگ سرے سے اس کے نام ہی کو تسلیم نہیں کرتے پاکستان میں "اوراق" اور ہندوستان میں "الفاظ" اور شاعر کے علاوہ بہت سے رسائل و جرائد کے بیشتر صفحات نثری نظم کی بحث کے نذر ہو چکے ہیں۔ تاہم ابھی تک کوئی جامع اور مانع تعریف سامنے نہیں آ سکی ہے۔ بظاہر نثری نظم کے نام کی ترکیب ہی ایسی ہے۔ جیسے کوئی کہے "کالا انگریز" یا "سوکھا پانی" لیکن حقیقت یہ ہے کہ انگریز کو وسط افریقہ میں چھوڑ دیا جائے، تو وہ واقعی کالا انگریز ہو جائے گا۔ رہی سوکھے پانی کی بات تو سوکھا ہوا پانی اپنے معنوں کے اعتبار سے بجا ب کہلاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جب شعر و ادب میں کچھ اصطلاحات نئی استعمال ہونے لگتی ہیں تو اس کی شناخت قائم کرنا دشوار مرحلہ ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ نثری نظم کو اردو شاعری کی دوسری ہیئتوں سے کس طرح متمازن کیا جائے۔

بظاہر تو نثری نظم کا نام ہی بذات خود اپنی انفرادیت منوالیتا ہے، اور پھر شاعری چونکہ ایک مخصوص کرب اور تخلیقی عمل کی پیداوار ہے۔ اس لیے اگر کوئی تجربہ جیتا جاگتا ہے اور اعتبار و استناد رکھتا ہو اور اسے شخصیت کی پوری توانائی، شدت اور گہرائی سے محسوس کیا گیا ہو تو اسے کسی ہیئت کی پابندی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس لیے میری نظر میں "نثری شاعری" کی ترکیب پر تو اعتراض کی گنجائش ہو سکتی ہے۔ لیکن نثری نظم کی ترکیب پر اعتراض کی گنجائش اس لیے نہیں ہے کہ نثر کی ضد نظم نہیں بلکہ شعر ہے۔ کیونکہ علمائے ادب اور ناقدین ادب اس بات پر متفق ہیں کہ شاعری کے لیے ردیف قافیہ اور بحر کی ضرورت نہیں بلکہ اس کے لیے ایک مخصوص آہنگ اور طرح داری کی ضرورت ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

"قافیہ کی ناگزیریت ختم ہو چکی ہے۔ اب لازم ہے کہ وزن اور بحر کی ناگزیریت کو ختم کیا جائے اور شاعر فکر محسوس کی توانائی اور دلکشی کے بل پر شعر میں جادو جگائے۔ وزن اور بحر کا سہارا نہ لے بیٹے"

فکر محسوس کی توانائی نثری نظم کا کلیدی عنصر ہے۔ نثری نظم میں غزل جیسا فکر محسوس کا



۸۸  
 "ارکاز" اور "ایجاز" ہوتا ہے۔ نثری نظم عموماً وہاں ختم نہیں ہوتی جہاں وہ کاغذ پر ختم ہوتی نظر آتی ہے بلکہ چھپی ہوئی نظم قاری کے لیے ایک پوری کیفیت عطا کرتی ہے۔ نثری نظم میں یہی ایجاز و اختصار نے احساس کی آواز ہے۔

اردو میں نثری نظم کو مغربی ادب کی پروز پوئم کی نقل متصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اردو میں ایسے شعرا کی تعداد زیادہ ہے جو قطعاً پروز پوئم کی تقلید میں نظمیں نہیں لکھتے بلکہ یہ لوگ "شعور کی رو" کے قائل ہیں۔ ایسے شعرا جذبہ کو کسی اصول یا قانون کے تحت باندھنا نہیں چاہتے۔ بلکہ ذہنی تاثرات، احساسات، جذبات، وجدانی کیفیات اور تخلیقی عمل سے پیدا شدہ مواد کو صفحہ قسط پر لہنے کے لیے مکمل آزادی پر یقین رکھتے ہیں۔ کوئی اچھا شاعر کبھی یہ سوچ کر نظم نہیں لکھتا کہ وہ نثری نظم تخلیق کر رہا ہے یا آزاد نظم، جو لوگ کسی مقررہ فارم میں کہنے کے عادی ہوتے ہیں وہ شاعر تو یقیناً ہوتے ہیں لیکن جذبے کے بہاؤ کو فن اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ نتیجتاً تصنع یا آوردان کے تخلیقی عمل میں سرایت کر جاتی ہے اور شعور کی غیر شعوری یا لا شعوری پرت ناپید ہو جاتی ہے۔ لیکن جو نظمیں جذبہ کی طہارت، احساس کی شدت، اور غیر شعوری یا لا شعوری طاقت (جسے ابہامی کیفیت یا غیبی طاقت سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے) لیے ہوئے ہوتی ہیں وہ یقیناً تخلیقی مراحل سے گزرتے وقت شاعری کی کوئی نہ کوئی ہیئت خود بخود اختیار کر لیتی ہیں۔ ایسی صورت میں ہیئت اور مواد و فن بیک وقت تخلیقی مراحل طے کرتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جو نظم معرانی نظم اور آزاد نظم نہ ہو اسے کیا نام دیا جائے۔ میرے خیال میں لغت کے اصولوں کے تحت ربع صدی میں کچھ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے الفاظ اختیار کر لیتے ہیں۔ اردو لغت میں ایک اور لفظ کا اضافہ کر دیا جائے تو میں نثری نظم کو "نظم" کہوں گا۔ جس کی پہچان اس طرح مقرر کی جاسکتی ہے۔

۱۔ جس میں کم سے کم مصرعوں میں مفہوم ادا ہوتا ہے۔

۲۔ ایجاز و اختصار کی احتیاط ہو

۳۔ جو بحر اور وزن دونوں سے آزاد ہو مگر شعری آہنگ موجود ہو۔

۴۔ جو آزاد قطعاً آزاد رباعی آزاد ہائیکوز اور آزاد غزل کے مشابہ ہو۔ لیکن ان کی نفی کرتا ہوں۔

۵۔ نظم کے لیے میرا مضمون دیکھا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس ترکیب کا موجد میں ہوں



۵۔ زیادہ سے زیادہ ایک صفحہ پر مشتمل ہو۔

۶۔ جس میں فکر محسوس کی توانائی، آہنگ اور نغمگی ہو۔

نوٹ :- دھیان رہے کہ چودھری محمد نعیم نے نثری نظموں کو ساز پر گایا ہے۔

۷۔ جس میں معرّٰی نظم اور آزاد نظم کا امتزاج ہو۔

۸۔ جو شاعری کا خام مواد ہو، لیکن شدت احساس اور تاثر لیے ہوئے ہو۔

ان تمام مرکبات کا نام "نثر" قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگر ہمارے علمائے ادب کو یہ ترکیب آسانی سے ہضم نہ ہو تو مندرجہ بالا اصولوں کو نثری نظم کے اصول بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جو شعرا پابند شاعری نہیں کرتے یا جن کی طبیعت میں موزونی نہیں ہوتی — وہی نثری نظم کہہ سکتے ہیں۔ یہ خیال سراسر غلط ہے۔ کیونکہ طبیعت کی موزونی شاعر ہونے کے لیے ضروری نہیں ہے۔ یہ اعتراض تجریدی مصوری پر بھی عائد ہوا تھا کہ یہ لوگ کیونکہ باقاعدہ تصویریں نہیں بنا سکتے اس لیے ٹیڑھی ٹیڑھی لکیریں کھینچ کر خوش ہو جاتے ہیں۔ لیکن دھیرے دھیرے لوگوں کو احساس ہوا کہ تجریدی مصوروں کو اتنی ہی مہارت حاصل ہے جتنی کہ روایتی مصوروں کو ہے۔ اگر یہ لوگ ترچھی سیدھی لکیروں سے گریز کرتے ہیں تو یہ عجز کی بنا پر نہیں بلکہ داخلی تقاضوں کے تحت ہوتا ہے یہ حقیقت ہے کہ نثری نظموں کے نام پر جتنا بھی مواد اکٹھا ہوا ہے، اس میں سے ۵۰ فی صدی دریا برد کر دینے کے قابل ہے لیکن ۲۵ فی صدی نثری نظمیں ایسے شعرا کی ہیں جنہیں پابند شاعری پر بھی مہارت حاصل ہے۔ بقول ابن فریہ :

"نثری نظموں پر میں ایمان رکھتا ہوں اور اسے ایک صنفِ شعر مانتا ہوں  
لیکن مغربی ادب میں اتنی ہی مشکل سمجھتا ہوں جتنی کہ سترہویں صدی میں تھی  
یا اردو میں اتنی فن کارانہ مانتا ہوں جتنی کہ اعجاز احمد نے چودھری محمد نعیم پر واضح  
کی۔ ہر وہ شخص جو اپنے نام کی ایک نئے انداز سے شہرت چاہتا ہے وہ اعجاز  
احمد کے سٹیفکیٹ کے باوجود نثری نظم نگار نہیں ہو سکتا۔ اور ان فنکاروں  
کو یہی اس صنف کا CONTRBUTER نہیں مانتا جو اپنے فن پارے  
کو آخری تاؤ نہیں دے پاتے اور اسے ضائع بھی نہیں کرنا چاہتے۔ انجام  
کار کلام کا لبیل چپکا کر بازار میں لے آتے ہیں۔ نثری نظم کسی طرح ناقص و کمتر  
صنفِ شعر نہیں ہے۔"



یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم آہنگ اور نغمگی سے خالی نہیں ہوتی۔ اس صنف کو فروغ دینے والوں میں یوں تو بیشمار نام ہیں۔ لیکن سامنے کے ناموں میں۔ سجاد ظہیر، میراجی، بلراج کوئل، محمد حسن، خورشید الاسلام، ندا فاضلی، احمد ہمیش، قاضی سلیم، صادق، عتیق اللہ، زبیر رضوی، عادل منصور، باقر مہدی، محمد عادی، علی، ظفر حمیدی، خلیل الرحمن اعظمی، احمد ندیم قاسمی، مخدوم سعیدی، شہریار انیس، ناگی، کشور زناہید، حسن شہیر، شاہد مابلی، نجم شہریار، مظفر ایوب، احتشام اختر، عبداللہ کمال، مصطفیٰ اقبال، تصدیقی، شکیب نیازی، خلیل مامون، یعقوب راہی، عقیل شادآب، ظفر غوری، سید فضل المبین، آزاد گلاٹی، یوسف کامران، آغا محمد ناصر، ش۔ ک۔ نظام، شاہد میر وغیرہ کے نام پیش پیش ہیں۔

خورشید الاسلام کی نثری نظموں کا مجموعہ ”حبیبہ حبیبہ“ پہلے مجموعے کی حیثیت سے منظر عام پر آیا۔ ان کی نظمیں ایجاز و اختصار کا پُرکٹھن نمونہ ہیں۔ زبان عام فہم ہونے کے ساتھ ساتھ بول چال کی زبان سے بہت قریب جو نثری نظم کا طرہ امتیاز ہے۔ مثلاً:-

’ان کے پاس خوشی  
ہے لیکن اُسے کوئی خرید نہیں سکتا  
ہمارے پاس غم ہے  
لیکن ہم اُسے  
بیچ نہیں سکتے

جب کوئل بے چین  
ہو کر کوکتی ہے  
آموں پر بورا جاتا ہے

ڈاکٹر محمد حسن کی درج ذیل نظم ”غبارہ“ نثری شاعری کے آہنگ کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔

”غبارہ“



رنگ برنگے غبارے کو سنتے سنتے چھوڑ دیا  
 آسمان تک اچھلا، اور منہی کا ایک فوارہ بھی اس کے ہمراہ گیا  
 آخر آکر دور گرا  
 اور ٹکرا کر پھوٹ گیا  
 ٹیڑھے، ٹیڑھے حرفوں میں  
 کیا اس غبارے پر لکھا تھا۔  
 سکھ، آنند، مسرت، ارمان  
 جانے کیا تھا۔

نثری نظم کے اس قافلے کی کچھ اور مثالیں ملاحظہ ہوں تاکہ نثری نظم کی باضابطہ شناخت  
 قائم ہو سکے۔

### ”ڈیپ فریز“

پچھلی کئی راتوں سے میں خواب یہی دیکھ رہا ہوں  
 ہاتھ میرے ہاتھ نہیں ہیں، پاؤں میرے پاؤں نہیں ہیں  
 جن کے سہارے میں چلتا ہوں  
 سڑکوں پر آوارگی کر کے  
 جھوٹی سچی باتیں اخباروں میں لکھ کر  
 رات گئے جب گھراتا ہوں  
 کا پنچ کی آنکھیں، دانتوں کا چوکا  
 بند رکا دل  
 لیکن عضو تناسل اپنا

سارے اعضا ایک ایک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں  
 اور بیوی کی گود میں چھپ کر سو جاتا ہوں

(سلیمان اریب)



## ذاتیات

جو مجھ پر بتی ہے  
 اُس کی تفصیل کسی سے نہ کہہ سکوں گا  
 جو دکھ اٹھائے ہیں  
 جن گناہوں کا بوجھ سینے میں لے کر پھرتا ہوں  
 ان کو کہنے کا بچے یا را نہیں ہے  
 میں دوسروں کی لکھی کتابوں میں  
 داستان اپنی ڈھونڈتا ہوں  
 جہاں جہاں سرگزشت میری ہے  
 ایسی سطوروں کو میں مٹا دیتا ہوں  
 مجھے لگتا ہے کہ لوگ ان کو پڑھیں گے  
 تو راہ چلتے میں ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے۔  
 (خلیل الرحمن اعظمی)

میرے گیت کو ہوا  
 بادل تک پہنچا دے گی  
 اگر وہ چھو سکے اُسے  
 کبھی بادل بھاگ جاتا ہے  
 کبھی ہوا کھم جاتی ہے  
 کبھی میں گونگا ہو جاتا ہوں

(ڈاکٹر نرملیشور)

ایک نثری نظم  
 مذبذب  
 حقارت سے ہنستا رہا



ایک زیر و بنا پچکتا رہا  
 جزم پھر کان میں جانے کیا کہہ گیا  
 ہائے مخلوط نے منہ کھپلایا ادھر  
 پیش گردن اٹھائے کھڑا رہ گیا۔  
 اک تلفظ سر راہ رسوا ہوا۔  
 حرف نبات حقیقت کہے کس طرح  
 نون غنہ سے تشدید کی دل لگی  
 خط فاصل کو، مبانہ کر دے کہیں

(صادق)

نثری نظم کا تصور کسی تحریک، حلقہ، گروہ یا جماعت کی نفی کرتا ہے۔ نثری نظم لکھنے والوں میں ترقی پسند بھی ہیں اور جدت پسند بھی۔ ترقی پسندوں نے اگر سورج میں رات دیکھی تو نئی نسل کے آزاد شعرا نے رات میں سورج تلاش کیا۔ جسے امریکہ کے رد عمل یا DECONSTRUCTION THEORY سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یعنی نفی میں اثبات اور اثبات میں نفی تلاش کرنا، رد عمل نظریہ کا بنیادی تصور ہے۔ نئے شعری اذبان کا یہ کارواں جب راجستھان تک پہنچا تو احتشام اختر، سید فضل المیتین، عقیل شاداب، ظفر غوری، شاہد میر کے ساتھ ساتھ خلیل تنویر، شمس۔ک۔ نظام، شاہد عزیز، ارشد عبد الحمید، ممتاز شکیب، منیر فتحپوری، اظہار مسرت، اور ڈاکٹر رفعت اختر نے اسے خوش آمدید کہا۔

احتشام اختر کا نثری نظموں کا ایک باقاعدہ مجموعہ "نیلا آکاش" کے نام سے بڑی آب و تاب کے ساتھ خورشید اسلام کے مجموعہ جستہ جستہ کے بعد منظر عام پر آیا۔ احتشام اختر کی نثری نظمیں معانی اور مفہام کے اعتبار سے زندگی کی نہیں بلکہ تہذیب کی تنقید کرتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کے کچھ سے کھا گئے کی سعی میں مصروف ہیں اور ایک مخصوص ذاتی کچھ کی تہیہ میں سرگرداں ہیں۔ ان کی نظموں میں جنس، محبت، گناہ، ثواب، مسرت، تفریح، جیسے موضوعات کی فراوانی ہے۔ احتشام اختر بنیادی طور پر وصال کا نہیں ہجر کا شاعر ہے۔ شرارتی نظم ملاحظہ ہو۔



دونوں ہیں بھائی  
بہت شرارتی ہیں  
جب بھی میرے گھر آتے ہیں  
خط لکھتے ہیں نہ تار دیتے ہیں  
بس اچانک آجاتے ہیں  
مجھے سر پرانز دینے میں  
دونوں کو مزا آتا ہے۔

(سیلا آکاش، احتشام اختر)

احتشام کی شاعری دراصل ذات سے کائنات کے عرفان کا نام ہے۔

سید فضل المتین نہ صرف راجستھان میں بلکہ دنیائے ادب میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی شری نظیں قدیم اور جدید ادب کے امتزاج کا نام ہے۔ زندگی کے حقائق اور صوفیانہ نکات ان کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ اردو میں ایسے شعرا کا فقدان ہے جو تنقیدی بصیرت اور بصارت کے ساتھ ساتھ نثر اور تصنیف و تالیف سے بھی جڑے ہوئے ہوں۔

ارشاد عبد الحمید کی تخلیقات میں احساس کی تازگی، موصوع کی حدت، ہیئت کا تجربہ، انتشار ذات، ذات کا کرب، اور کرب کا اظہار انہیں یقیناً ساقی فاروقی اور افتخار عارف، بشیر بدر، کی صف میں شامل کر دیتا ہے۔ ارشد کی شاعری اردو میں نئے لہجے کی دریافت ہے، اُن کے زیر طبع شعری مجموعے "دھوپ دھنک" سے مثال پیش ہے :

زرد بیرقان ہواؤں کے تصرف میں

یہ واقعہ اتنا کربناک نہیں

کہ سارا کا سارا عالم

زرد بیرقان ہواؤں کے تصرف میں ہے

مٹی سے قوتِ نمو چھین لی گئی ہے

اشجار کی جڑیں یا نجھ ہوتی جا رہی ہیں

درختوں کے نرم و نازک رگوں سے



سبزخون کی آخری بوند بھی نچوڑ لی گئی ہے<sup>۹۵</sup>

ایسا بار بار ہوا ہے

اور ہر بار

ہل من ناصر یصرتا کی فلک بوس آوازیں

"ان وعدہ اللہ حق" کے بھروسے پر

زمین کے ہر گوشے سے بلند ہوئی ہیں

اور تاریخ شاہد ہے

کہ دعائیں کبھی رائیگاں نہیں جاتیں

(دھوپ دھنک، ارشد عبدالحمید)

ڈاکٹر اظہار مسرت راجستھان کے ان شعرا میں سے ہیں جن پر رسائل و جرائد کے خصوصی

شمارے اور گوشے شائع ہو چکے ہیں۔ ہیئت کے نئے نئے تجربات میں ان کا شمار نہ صرف راجستھان میں بلکہ ہندوستان میں کیا جاتا ہے۔

موضوعات کی جدت اور لفظ کے تخلیقی استعمال پر اظہار مسرت کو مالکہ حاصل ہے۔ میں

ان کو اردو کا دوسرا نیاز فنی پوری کہوں تو شاید کوئی مبالغہ نہ ہو گا۔

راقم الحروف نے بھی شری نظموں کو پہلی بار انشم کا نام دے کر کچھ لکھنے کی جسارت

کی ہے۔ مثلاً:

ایک نشم

جبو پڑی میں ایک عورت

شوہر کی سمجھتی سے تنگ آکر

طوائف بن گئی

آج وہ محل میں رہتی ہے

لیکن شوہر کی مار کو ترستی ہے

(ڈاکٹر رفعت اختر)

شری نظم گو شعرا کی ہزار ہا مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ لیکن اس مختصر مقالہ میں سب مثالیں

دینا مناسب نہیں۔ میں نے اپنے تحقیقی مقالہ "جدید اردو نظم کا ارتقا اور رجحانات" میں تفصیل



سے بحث کی ہے۔ لہذا تفصیل کے لیے مقالہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

۱۹۶۰ء سے آج تک نثری نظم گوئی کی خصوصیات، تنوع، رنگارنگی، اور پہلو داری رہی

ہے۔ نثری نظم نے روایتی غزل، قصیدہ، مرثیہ، اور خطابیہ شاعری کی گھسی پٹی لفظیات سے چھٹکارا حاصل کر لیا ہے۔ نئی علامتیں الفاظ کے نئے تنازے، نئی ایج، نیا منظر نامہ اور نئی فضا کا ان نظموں میں ہر جگہ احساس ہوتا ہے۔ اس لیے جب ہم نثری نظم کا لفظ بطور صنف شعراستعمال کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ یہ کسی بھی سہیئت یا نظم کا اعادہ اور تکرار ہے۔ اعادہ اور تکرار مشینی اور میکانیکی ہوتا ہے۔ جسے ایک صنّاع بنے بنائے سانچے سے ایک طرح کی چیزیں ڈھال دیتا ہے۔ مگر تخلیقی عمل اعادہ نہیں ہوتا۔ یعنی جب کوئی نیا تجربہ یا کیفیت شاعر کو نظم لکھنے پر آمادہ کرتی ہے تو تخلیقی عمل اس کے لیے نئی صورت یا نئی سہیئت عطا کرتا ہے۔ اس طرح نظم کو ایک نئے وجود کی حیثیت ملتی رہتی ہے۔ یہ بات نثری نظم کی تعریف تاریخ اور اس کے مضمرات کو دیکھنے سے اور آسان ہو جاتی ہے۔







## تحقیق کی ہیئت و ماہیت

فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ

بہر کار کہ ہمت بستہ گردد

اگر خارے بود گلدستہ گردد

کسی بھی چیز کے بارے میں نظریات کی کثرت اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ ہم اُس کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں۔ اردو میں تحقیق اور اس کے منہاج پر یہ قول حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

لفظ تحقیق کے ساتھ دنیا کی دوسری زبانوں کے مترادف الفاظ کا تصور ذہن میں اُبھرتا ہے انگریزی میں ریسرچ، فرینچ میں Recherche، جرمنی میں Reti، روسی میں Luisa، سنسکرت میں "گوشنا" ہندی میں "شودھ" یا انوسندھان، عربی، فارسی اور اردو میں تحقیق۔ دراصل اُس فن اور علم کا نام ہے جس کے ذریعہ مطبوعہ یا غیر مطبوعہ کتب، قلمی نسخے، تاریخی دستاویز، سماجیات، معاشیات، سیاسیات، سائنسی دنیا کے فارمولے، اجرام فلکی، موجودات، حیوانات، نباتات، اسماء، منطق، فلسفہ، علم البشر، مافوق الفطرت عناصر، غیر انسانی مخلوقات، حشرات الارض، وغیرہ کا مطالعہ مشاہدات یعنی OBSERVATION مفروضات Hypothesis تحقیق و تفکر، علمی گہرائی، دیگرائی، متانت، صلاحیت، ذہنی پختگی، گہری سنجیدگی اور قیاس آرائیوں کی دنیا دراصل تحقیق کی دنیا اور تحقیق کے منہاج ہیں۔ تحقیق کے پروفیسر Bonamy کا قول ہے:



تحقیق ہیئت کے اعتبار سے ایک علم ہے تو ماہیت کے اعتبار سے ایک فن کا نام ہے۔ اگر سائنس نے ہمیں دو سوال پوچھے کیوں Why اور کیسے How بچتے ہیں تو تحقیق نے ہمیں ان دونوں کیساتھ کب when کہاں WHERE اپنے ورثہ میں دیے ہیں۔ جس کے منہاج یا طرقتہ کار کی تقسیم و راصل زندگی کی تقسیم ہے۔ دنیا میں صرف ادب ہی زندگی کی ترجمانی کا ایک ایسا ذریعہ ہے جہاں زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں اور برتائیوں کی کیفیت و کمیت کے ساتھ سمٹی ہوئی ہے۔ ارسطو اور افلاطون کے نظریات سے لے کر ہیکل کی جدتیت، فلسفہ اضافیت، مارکسزم، فرانڈزم، ایکسپریشنزم، دادا ازم، فیوچرزم، کیونرزم، کلاسنرم، نیو کلاسنرم، ایسجیزم، رومانوی ازم سے لے کر فلسفہ وجودیت، مہمالزم، اور ماڈرنزم تک کون سا ایسا شعبہ حیات ہے جو ادب میں نہیں۔ ادب اگر زندگی کی تفسیر ہے تو تنقید ادب کی کسوٹی کا نام ہے اور تحقیق ادب میں صرف ماضی کی بازیافت ہی کا نام نہیں بلکہ حقائق کی تلاش کا فن بھی ہے۔

Research is an intellectual Activity which Focusses on establishing New knowledge and Discovering new truth concerning the basis of certain event or events with the purpose of furthering or verifying the existing knowledge in order to enable the Researcher the understand, predict, or control the events of the literature or world.

اگر تحقیق نہ ہوتی تو جیمس واٹ اور کوہلس پیدا نہ ہوتے اگر تحقیق نہ ہوتی تو ماضی کے ساتھ حال اور مستقبل کا کوئی وجود نہ ہوتا۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو ہماری تہذیب و تمدن جامد ہو گئے ہوتے اگر گولیشنا نہ ہوتی تو وید کے یا اتر وید کے کالین سمجھنا سے ہم ناواقف ہوتے۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو مجھے یہ بھی کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ سائنس کا لفظ اپنی معنویت کھو چکا ہوتا۔ اگر تحقیق نہ ہوتی تو ہمارے کان حافظ، سعدی، جامی سے نا آشنا رہتے۔ امرا و القیس سے کون واقف ہوتا۔ نانلم حکمت، تافنی نذر الاسلام، پلیو نرودا، شیکسپیر، کانٹ، ہیکل، پکاسو سارترے، رونڈرنا سٹیکور، سور تولسی، بیر، غالب کا کوئی وجود نہ ہوتا۔ غرض ہماری تہذیب، تمدن، رہن سہن، رسم و رواج، تحقیق ہی کی رہن منت ہیں۔



”حقائق ان پچھلیوں کی طرح نہیں ہوتے جو پچھلی فروش کی دکان پر رکھی ہوتی ہیں اُن کی مثال تو ایسی پچھلیوں جیسی ہے جو ایک بیکراں اور بعض اوقات دسترس سے باہر سمندر میں تیر رہی ہوں“ (E.H. Car) تحقیقی کام حقیقت میں جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ اس عمل میں اسکالر کو فن کار کے لکھے ہوئے قلمی نسخے، یادداشتیں، روزنامے، خطوط، ڈائری، خوردنوشت سوانح، قانونی دستاویز، معاصرین کی تحریریں متعلقہ عہد کا ادب وغیرہ کی تلاش بھی کرنی ہوتی ہے

خشتِ اول گر نہد معمار کج

تاثریامی رود دیوار کج

اس لیے موضوع کا انتخاب، تحقیقی طریقہ کار کی پہلی اسٹیج ہے۔ مواد کی فراہمی، مآخذ،

مخطوطات، مطالعہ، مشاہدہ، سروے، سوانامہ، اور Data Collection وہ طریقہ کار ہیں

جس سے Research Methoding عبارت ہے۔ یوں تو دنیا میں جتنے علوم ہیں اتنے ہی

تحقیق کے اقسام بھی ہیں۔ مثلاً سماجی تحقیق، سائنسی تحقیق، علم الانسان کی تحقیق، تاریخی تحقیق،

اقتصادیاتی تحقیق۔ لیکن ادبی تحقیق کے تعلق سے تحقیق کو دو طور پر ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے

ہیں۔ پہلی خالص تحقیق یعنی Pure Research دوسری اطلاقی تحقیق یعنی Applied

Research تیسری عملی تحقیق یعنی Action Research تحقیق کی ان تینوں اقسام کے لیے

یکساں قسم کے طریقہ کار مروج ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

۱۔ مفروضہ : Hypothesis

مشاہدہ کو تحقیق کار بہنا کہا جاتا ہے۔ بقول:

An Hypothesis is a tentative generalization the validity of which remain to be tested. In its more elementary stages the Hypothesis may be hunch, Guess, imagination Idea or intuition what so ever which becomes the basis of action or investigation.

محقق مفروضہ کے ذریعہ ”سب کچھ“ میں ”سے کچھ“ انتخاب کر لیتا ہے اور پھر مفروضے کے

ذریعے دھیرے دھیرے حقیقت عیاں ہونے لگتی ہے۔ اس لیے تحقیق کے شجر میں مفروضہ کی

حیثیت کو پہلوں اور ٹہنیوں کی سی ہوتی ہے۔ جس طرح کوئل اور ٹہنی کے ذریعہ شجر کی ہیئت اور



ماہیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح مفروضہ بھی تحقیق کی مہیت اور ماہیت میں رہنما کی حیثیت رکھتا ہے

### Sources of Hypothesis مفروضات کے ذرائع

Individual sources ۱۔ ذاتی تجربات و ذاتی ذرائع

External sources ۲۔ خارجی ذرائع

ذاتی تجربات و ذاتی ذرائع میں اسکالر کی کاوش، خیالات، قیاس، اندازے، ادراک حواس خمسہ، اور تجربہ وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

خارجی ذرائع یعنی External sources میں رسائل و جرائد، دیگر لوگوں کے تجربات تحقیقی مطالعہ وغیرہ ضروری قرار دیا جاتا ہے۔

تحقیقی طریقہ کار Research Methodology کے ماہرین Hatt Goodi نے مفروضات کے ذرائع کو مزید چار حصوں میں تقسیم کیا ہے

۱۔ عام کلچر

۲۔ سائنسی نظریہ

۳۔ Analogy

۴۔ ذاتی تجربہ

مفروضات کو تجربہ کی بنیاد پر پرکھنے کے طریقہ کار Research

Design بھی کہا جاتا ہے جس میں درج ذیل امور شامل ہیں۔

۱۔ تحقیق کا موضوع : Topic of Research :

۲۔ مطالعہ کی نوعیت : Nature of Study :

۳۔ تعارف و تمہید : Introduction of Background :

۴۔ مقاصد : Objectives

۵۔ مطالعہ کا سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور جغرافیائی میلان

Social culture political and geographical contest

۶۔ تصورات اور وقت کا تعین Concept and period indication



## ۷۔ مواد فراہمی کی بنیاد

Basis of selection of Data and Techniques of collection

۸۔ تجزیہ اور وضاحت Analysis and interpretation

۹۔ سروے، وقت اور مالی اثاثہ Survey, period, time and many

تحقیق کے مفروضاتی طریقہ کار Hypothesis Method

ہی ہیں (خاکہ سازی)

ریسرچ ڈیزائن کا شمار بھی کیا جاتا ہے۔  
ریسرچ ڈیزائن کو چار حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ Explanatory Research Design

۲۔ Descriptive Research Design

۳۔ Diagnostic Research Design

۴۔ Experimental Research Design

خاکہ سازی تحقیقی طریقہ کار میں حیثیت اول کی حیثیت رکھتی ہے۔ مفروضات کے ساتھ ساتھ تحقیق کے منہاج میں مشاہدہ کا بڑا دخل ہے جس سے تحقیقی طریقہ کار میں قدم قدم پر ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مشاہداتی طریقہ کار تحقیق کا اہم اور جدید طریقہ ہے۔

"Observation is a most Modern Research Techniques

Encyclopedia of Literature P. No.309

یہاں تک کہ سائنس بھی مشاہدہ Observation سے شروع ہوتی ہے اور اپنے

نقطہ عروج پر پہنچ کر پھر مشاہدہ کی طرف مراجعت کر جاتی ہے۔ بقول Hatt

Science begins with observation and must ultimately return to observation  
for its final validation

Method in social Research Goodi and Hatt P.N. 119

مشاہدہ کو عام معنی میں آنکھوں کے ذریعہ سوچنا بھی کہا جاتا ہے C.A. Maser کا کہنا

ہے کہ :



In the strict sense observation implies the use of the eyes, and thinking through the eyes rather than ears and the voice.

### جبکہ گالٹنگ کے قول کے مطابق :

Observation includes all forms of sense-perception use in the recording of Responses, as they employing one our senses. P.No. 179-80

۱۔ بحوالہ: راجنیک و گیان میں افسانہ خان پراودھان۔ ڈاکٹر۔ ایس۔ ایل ورما  
۸۰۔ ۷۹، ص

مشاہدہ میں حسی ادراک اور ذہانت کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ مشاہدہ کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ براہ راست یا بلا واسطہ مشاہدہ Direct observation

۲۔ بلا واسطہ مشاہدہ Indirect observation

براہ راست مشاہدہ میں محقق، واقعات یا حقائق کو پہلی بار دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے جبکہ بلا واسطہ مشاہدہ میں وہ خبر رساں ذرائع پر عمل کرتا ہے۔ لیکن نوعیت کے اعتبار سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔

سوانامہ کو بلا واسطہ مشاہدہ Indirect observation

میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ لہذا سوانامہ بھی مشاہدہ ہی کا ایک جزو ہے جسے ہمارے اردو کے محققین نے تحقیق کا ایک علیحدہ طریقہ کار بتایا ہے۔

Kinds of Direct observation براہ راست مشاہدہ کی اقسام

۱۔ uncontrolled observation یعنی جو قابو سے باہر ہو

۲۔ controlled observation یعنی جو قابو اور اختیار میں ہو

۳۔ Participant observation

۴۔ Non participant observation



۱۔ uncontrolled observation میں اگر کوئی اسکالر مخطوطات، فلمی نسخہ، یا ادبی

کتاب کا مطالعہ یا شخصی تجزیہ کر رہا ہے تو اسے اپنے آپ ہی پر اعتماد رہنا چاہیے۔ اگر اسکالر کی خود اعتمادی ختم ہو جاتی ہے تو وہ Uncontrolled observation کہا جائے گا۔ تحقیق کے اس طریقہ کار میں تخلیق، یا فلمی نسخہ کے صحیح یا غلط ہونے کی جانچ اور کوشش نہیں کی جاتی نتیجتاً تحقیق کا ماحتمل اختیار سے باہر ہوتا چلا جاتا ہے۔

۲۔ controlled observation صحیح سمت میں جا رہا ہے اور اس سمت کا آسانی سے

تعیین ہو رہا ہے تو اسے Control observation کہا جاتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے ایک لائحہ عمل اور ایک پلان مرتب کرنا ہوتا ہے۔ اس میں مختلف آلات مثلاً کیمرہ، ٹیپ ریکارڈر، فلم وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے۔ گویا مشینی آلات سے تحقیقی کام میں کنٹرول کیا جاتا ہے۔ جب کہ محقق اپنے آپ کو آنا چھپا لیتا ہے کہ اسے جماعت کے رکن کی شکل میں قبول کر لیا جائے اس طریقہ کار کو استعمال کرنے کے لیے یہ تجربہ ضروری ہے کہ نہ صرف محقق اور اسکالر ہی محسوس کرے کہ وہ اجتماعی زندگی میں سانس لے رہا ہے۔ بلکہ جماعت کے افراد بھی اسکالر کے بارے میں ایسا ہی محسوس کریں۔ participant observation کا استعمال سب سے پہلے ۱۹۲۲ء میں لڈین نے کیا۔ لیکن اب اس کا استعمال سیرچ کے لیے عام ہو گیا ہے۔ علم کے مختلف شعبوں میں اس کا استعمال برق رفتاری سے بڑھتا جا رہا ہے۔ کیونکہ اس کے ذریعہ محقق یا اسکالر کسی بھی تخلیق کا براہ راست عمیق مطالعہ Intensive کرتا ہے۔ چنانچہ اس طریقہ کار کے ذریعہ تحقیقی مرحلہ پر مقصد اور معیاری Objective and standardize ہو جاتا ہے۔

۳۔ Non participant observation کے تحت محقق جماعتی نظام میں حصہ نہیں لیتا

بلکہ ایک نمونہ منظر نامہ بنا کر تحقیق کرتا ہے۔ اس طریقہ کار کا اطلاق ادب پر کم اور سیاست پر زیادہ ہوتا ہے۔ حکمرانوں کی خفیہ ٹینگ اس طریقہ کار میں شامل کی جاسکتی ہیں۔

۵۔ Quais-participant میں کوئی مشاہدہ Participant یا

Non participant نہیں ہوتا لیکن دونوں کو ملانے کے بعد Co-ordination یعنی

شبہہ پیکر سازی کی جاتی ہے۔ اس کے ذریعہ Image building یعنی جوڑ پیدا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے یا پیدا کی جاتی ہے۔



Indirect Observation

بلا واسطہ مشاہدہ

بلا واسطہ مشاہدہ میں ایک Layman بھی مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ مشاہدہ کا Indirect طریقہ بلا واسطہ نہ ہو کر بلا واسطہ ہوتا ہے۔ مخطوطات، قلمی نسخے، ویڈیو یا آڈیو ٹپس یا نایاب تصانیف کے لیے عینی شواہد کی بھی تلاش رہتی ہے۔ کیونکہ مشاہدہ کا تعلق داخل سے نہ ہو کر خارج سے ہوتا ہے۔ اس لیے عینی شواہد افراد کی معلومات، ان کے مشاہدات، تجربات اور اندازے بھی تحقیق کی سمت و رفتار متعین کرتے ہیں۔ انٹرویو بلا واسطہ مشاہدہ طریقہ کار ہی کا ایک جزو ہیں۔ انٹرویو کے ذریعہ ایک اجنبی شخص سے گفتگو کی جاتی ہے اور بالمشافہ گفتگو کے دوران اس کے نفسیاتی اعتبار سے مشاہدہ یعنی Observation کی طرف رجوع کیا جاتا ہے نتیجتاً کچھ پوشیدہ حقائق ضرور سامنے آتے ہیں۔ بقول گوڈے :

Interview is fundamenatly a process of social and litral interaction.

انٹرویو دو افراد کے درمیان Interaction یعنی جوڑ کا نام ہے۔ انٹرویو کے نوعیت کے بارے میں Young کہتا ہے کہ :

the interview may be a regarded as a systematic Method by which one person enter more or less imaginatively into the inner life of another who is generally a comparative stranger to him."

انٹرویو کو کاموں کی نوعیت اور اس کے طریقہ کار کے اعتبار سے مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً :

- ۱۔ Diagnostic Interview
- ۲۔ Treatment Interview
- ۳۔ Research Interview
- ۴۔ Formal Interview
- ۵۔ Free Association Interview



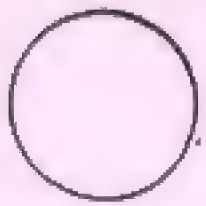
ریسرچ کے طریقہ کار میں انٹرویو کے ساتھ ساتھ DATA COLLECTION اور سروے  
(کیٹلاگنگ) کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ میں اسے تحقیق کے طریقہ کار میں سائنٹفک میٹھڈ کا نام دیتا ہوں  
DATA COLLECTION سروے یعنی کیٹلاگنگ کا کام صرف مخطوطات اور مآخذ  
کی چھان بین ہی نہیں ہے۔ بلکہ اس میٹھڈ سے ادارے بھی وجود میں آتے ہیں۔ قصہ علم جس میں آپ  
ہم موجود ہیں۔

صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب کی ذاتی کوشش و کاوش اور Team Work  
کا نتیجہ ہے کہ آج یہ ادارہ مولانا آزاد عربک انفارمی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ نہ صرف راجستھان ہی بلکہ  
بین الاقوامی سطح پر اپنی پہچان بنائے ہوئے ہے۔ میں شوکت صاحب کے اس تحقیقی طریقہ کار کو  
سائنٹفک میٹھڈ کا نام دیتا ہوں۔ سروے میٹھڈ سے صرف گراں قدر اور بیش بہا ادب ہی کا اضافہ  
نہیں ہوتا بلکہ ادارے بھی وجود میں آتے ہیں۔

تحقیق اگرچہ ماضی کی بازیافت کا نام ہے۔ اگر طلب صادق اور سعی تمام کا جذبہ  
اسکار کے ذہن میں ہو تو ہوش مند اسکار کے لیے تحقیق کی راہیں خود بخود ہموار ہوتی چلی جاتی ہیں  
بہر کار کہ ہمت بستہ گردد  
اگر خارے بود گلدستہ گردد







## اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے

ادب: نسل آدم کے ارتقا کی ایک ایسی تاریخ ہے جس میں سنوں کے علاوہ سب کچھ صحیح ہوا کرتا ہے ہر صدی کے ادب میں وہ صدی سانس لیتی نظر آتی ہے۔ زمانہ اور وقت کے ساتھ ساتھ زندگی کی اقدار بدلتی رہتی ہیں، کھان پان، رہن سہن، جغرافیائی حالات، ملبوسات، برتاؤ وغیرہ سب چیزیں اپنے عہد کے مطابق ہوتی ہیں لیکن بیسویں صدی کے لیے روس کے مفکر ٹرائسکی نے کہا تھا کہ:

”جو شخص بیسویں صدی میں پیدا ہوا ہے اس نے پیدائش کے لیے بہت غلط وقت چنا ہے“

ٹرائسکی کے محور بالافقرے میں کتنا خوف و ہراس سرا سیمگی سماجی انتشار، کھوکھلا پن، دہری شخصیت حیوانیت اور سماجی نابرابری پوشیدہ ہے یہ خوف و ہراس سرا سیمگی اور سماجی نابرابری بھی انسان ہی کی پیدا کردہ ہے آج بھی اگر کوئی شخص اپنے آپ کو سدھارنے کی کوشش کرے تو یہ کہاوت کہ ”نیچر بھی ان کی مدد کرتا ہے جو اپنی مدد آپ کرتے ہیں“ صحیح ثابت ہو سکتی ہے۔ ادب بھی زندگی کی ترجمانی کا نام ہے اس لیے ایک ادیب اپنے عہد کے حالات سے انحراف نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ خط استوا کے دوسری طرف رہنے والے لوگ سورج کو جلال کی علامت سمجھتے ہیں جبکہ دوسری طرف جہاں کئی مہینوں تک رات رہتی ہے سورج جمال کی علامت ہے لہذا ادب میں دونوں تقاضے ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ کیونکہ زندگی کے تقاضے ہی دراصل ادب کے تقاضے ہوا کرتے ہیں اس کی ایک مثال یوں بھی پیش کی جاسکتی ہے کہ تیر کے زمانہ میں (اٹھارویں صدی میں) سماجی مساوات اور حقوق ہمسایہ یوں ادا ہوتے تھے۔ بقول میر۔

جو اس شور سے میر روتا رہے گا

تو ہمسایہ کا ہے کو سوتا رہے گا

لیکن آج سماجی اور ہمسایہ کا تصور شاعر اس طرح بیان کرتا ہے کہ:



میرے گھر میں کھرام ہوتا رہا

میرا ہمسایہ مگر سوتا رہا

ایسا ہرگز نہیں ہے کہ زندگی تمام تریبل گئی ہے بلکہ انسان نے یہ ترقی بھی کی ہے کہ زمین اور آسمان کے قلابہ ملانا اب مبالغہ نہیں حقیقت ہے بیسویں صدی کا شاعر اگر ایک طرف دھرتی پر بل چلاتے ہوئے کسان کی ترجمانی کرتا ہے تو دوسری طرف ادب ان سپاہیوں کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے جو زمین کے حسن کو کشش ثقل سے آزاد ہو کر دیکھ رہے ہیں۔ نتیجتاً تخلیق کار کے اسلوب اور ایج میں بھی نمایاں فرق نظر آتا ہے سانس کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے اور زمین کو بھول جاتے لیکن ادب روایت سے گریز کر کے ترقی نہیں کر سکتا ڈاکٹر محمد حسن کی ایک نظم دیکھیے۔

گلوب

کل ہی نیا گلوب لایا تھا

بچے اسے فٹ بال بنا کر کھیلے

آخر کار اسے توڑ دیا

اب جوڑنے بیٹھا تو

دونوں سرے سخت ہو گئے

ایک سرادوسرے سرے سے ملنے کو تیار ہی نہیں ہوا

آخر تنگ آکر اسے پھینک دیا

اب یہ گویا بھیک کے دو پیالے ہیں

جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں

جو انھیں آکر جوڑے

اس نظم کے ذیل ہی کہا جاسکتا ہے کہ شعر و ادب میں افادیت کا عنصر بہت تیزی سے سرایت کر رہا ہے جو ادب کے لیے نیک فال بھی ہے۔

ایک زمانہ تھا جب حالی اور آزاد جدید شاعر تسلیم کیے جاتے تھے اور آئن اسٹائن کا نظریہ اور ڈراون کی تھیوری کا ذکر بڑے ذوق شوق سے کیا جاتا تھا۔ ۱۹۳۷ء میں دو عالمی جنگوں کے درمیان جب ترقی پسند تحریک وجود میں آئی تو اس نے ادب کو سماج اور زندگی سے جوڑا۔ لیکن حلقہٴ رباب ذوق کے زیر اثر کچھ ادیب ایسے بھی سامنے آئے جو زندگی کے داخلی پہلو کے بجائے خارجی پہلو پر



زور دیتے رہے سلسلہ کے بعد فلسفہ وجودیت نے زور پکڑا لہذا کاموا اور سائر نژادیوں کے محبوب و مرغوب موضوعات رہے لیکن آج ادب میں دادا ازم، فیوچرزم، کمیونزم، ریلیزم، سربلیزم، مارکسزم، فرامڈزم، سمبالزم، ایجنزم اور ماڈرنزم کا بیان بکثرت موجود ہے اگر فکشن میں داستان کے ارتقائی شکلوں کے دوسرے نام ناول، افسانہ، ڈرامہ اور مختصر افسانہ قرار دیے گئے تو غزل، رباعی، قطعہ، نظم، اب آزاد، غزل، آزاد، نظم، نثری نظم، نظم، آزاد، رباعی آزاد قطعہ ہو گئے۔ ترسیل و ابلاغ کی فراوانی نے جہاں دوریوں کو کم کیا ہے وہیں دوسری طرف مشینی آلات نے موت کے احساس کو بھی کھل دیا ہے اب تخلیق کار جلوت سے خلوت اور زندگی کی بھول بھلیوں میں چلا گیا ہے جہاں نتیجہ صرف صفر ہے۔

اب بیسویں صدی کا اختتام قریب ہے اور اکیسویں صدی کی آمد آمد ہے۔ لہذا زندگی کے ہر شعبے میں رد و تعمیر DECONSTRUCTION اور رد و قبول کا سلسلہ جاری ہے۔ کچھ عرصے قبل ادب کے تعلق سے یہ قول مشہور ہوا تھا کہ ”خدا کا قتل ہو گیا ہے“ لیکن اکیسویں صدی میں یہ دونوں قول تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اپنائے جائیں گے کہ خدا اور انسان اپنی جگہ موجود ہے خدائی اور انسانی تقاضوں کا احساس کم ہو گیا ہے ان تقاضوں کی از سر نو تشکیل اکیسویں صدی کا لائحہ عمل ہو گا۔

ادب فیشن، فارمولا بازی اور نئے پن کو قبول تو کرتا ہے۔ لیکن یہ فیشن فارمولا بازی اور جدت ادب کے لیے اضافی حیثیت رکھتی ہیں لیکن جو ادب ادب کی اضافی حیثیت کو اولیت دیتے ہیں وہ صحیح معنوں میں ادب کی حیثیت و ماہیت و حقیقت اور اس کے تقاضوں سے واقف نہیں ہوتے یا واقف ہونا نہیں چاہتے۔

بیسویں صدی کے اختتام کے ساتھ ساتھ ادب میں داخلی تقاضوں کے بجائے خارجی تقاضوں پر زیادہ زور صرف ہو رہا ہے جس کی ایک سچی تصویر کسی شاعر نے اس طرح کھینچی ہے۔

سڑک پر چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے گھبرا کر  
کسی چھت پر مزے سے میٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں

لیکن اکیسویں صدی میں زندگی کے تقاضوں کا بھرپور احساس ہونا ضروری ہے یہ نقل و خواہ نثری اصناف میں ہوں یا شعری اصناف میں ادب کی اصناف کے تمام تخلیق کاروں کو زندگی کی از سر نو تشکیل کرنی ہوگی۔ کیونکہ آج کا قاری اور تخلیق کار دونوں ہی سکون کی تلاش



میں ہیں۔ لیکن سکون ناپید ہے دنیا کے کارخانہ میں۔ امریکی ادب تک میں سکون اور انسانیت کی تلاش کی جا رہی ہے سائنس کی ترقی سے وہاں کا پورا معاشرہ اور سماج سمجھا ہوا ایسا ہے۔ امن اور سکون کی تلاش میں لوگ ملک در ملک بھٹک رہے ہیں بقول خوشید الاسلام آج کا تخلیق کار خوشی اور غم دونوں کو اس طرح گلے لگائے ہوئے ہے کہ کسی بھی قیمت پر اس کو فروخت کرنا نہیں چاہتا ان کی ایک نثری نظم ہی ملاحظہ فرمائیے :

ان کے پاس خوشی ہے  
لیکن اسے کوئی  
خرید نہیں سکتا  
ہمارے پاس غم ہیں  
لیکن ہم اسے  
بیچ نہیں سکتے

انسانی تہذیب و تمدن کے ساتھ ادب بھی ارتقائی منازل طے کرتا ہے۔ لہذا اکیسویں صدی کا ادب بھی اپنے عہد کا ترجمان ہو گا۔ ہر عہد میں جدیدیت ایک رجحان کی شکل ہی ادب میں شامل رہی ہے۔ لہذا جدیدیت کوئی شجر منوعہ نہیں بلکہ یہ نئے موسموں کی نئی فصل کا نام ہے اب دیکھنا یہ ہے کہ جدیدیت کا رجحان اکیسویں صدی میں کون سی تحریک کو جنم دیتا ہے۔ اکیسویں صدی کے دیہات میں رہنے والا ایک شخص جب بڑے شہروں میں گھوم کر واپس اپنے گاؤں گیا تو لوگ شہری زندگی کے بارے میں سوالات کی بوچھاڑ کرتے رہے لیکن اس نے نہایت سنجیدگی سے جواب دیتے ہوئے کہا کہ بڑے شہروں میں میں نے یہ دیکھا کہ سب لوگ چاروں سمتوں بھاگے جا رہے تھے۔ ایک شخص نے سوال کیا کہ پھر کیا ہوا؟ تو اس نے جواب دیا کہ ہونا کیا ہے شام تک سارا شہر خالی ہو گیا ہو گا۔ یہ لطیفہ اکیسویں صدی کے ادب کی پیش گوئی بھی ہو سکتا ہے ؟ . . . . .





## ادب برائے زندگی

اردو میں "ادب برائے زندگی" کی روایت تلاش کرنے کے لیے ہمیں پچھلے سو سال کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ اردو ادب (شاعری، عہد طفلی میں صوفیوں کی گود میں کھیلا، بعد میں مغلوں نے صوفیوں سے اسے لے لیا۔ اس دور میں کوئی "شہر آشوب" کا رونا روتا ہے تو کوئی دربارداری میں مصروف ہے کوئی تخلیق کا خالق مطلق کی فکر میں غلطاں ہے تو کوئی خودی میں گم ہے کوئی عرفان حقیقی کا خواہش مند ہے۔ غدر ۱۹۱۷ء کے ہنگامے نے اردو ادب کو ایک نیا موڑ دیا۔ اس کے بعد پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں نے ہندوستان اور بیرون ہندوستان کے تخلیق کاروں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اب گویا ہندوستان زرعی ملک سے صنعتی ہونے لگا۔ اس درمیان جرمن، جاپان، اٹلی وغیرہ میں نازیست اور فسطائییت کی نشوونما ہوئی تو امریکہ انگلستان اور فرانس کی استعماری پالیسیوں نے زور پکڑا۔ تیسرا گروہ روس کے انقلاب عظیم اور اشتراکیت سے متاثر ہو رہا تھا۔ غلام ممالک غلامی سے آزاد ہونے کے خواہاں تھے۔ اسی زمانہ میں (۱۹۳۶ء میں) دنیا کے ادیبوں نے بھی سنجیدگی سے سوچا اور ادب کو ادب برائے ادب کے بجائے ادب برائے زندگی کا آئینہ دار بنانے کی کامیاب کوشش کی۔ فسطائییت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنے کے لیے ساری دنیا کے مزدوروں، غریبوں اور مفلوک الحال لوگوں کی فلاح و بہبودی کے لیے ادب کو ذریعہ بنایا گیا۔ انہیں خیالات کی باضابطہ تشکیل کے لیے مسکیم گورکی، مالرو، ملک راج آنند، آن رے، ٹریڈ فارسٹر اور دوسرے مقتدر ادیبوں کے ذریعہ ایک انجمن کا قیام عمل میں آیا جس کا نام انٹرنیشنل ایسوسی ایشن فار دی "دفینس آف کلچر ایگنسٹ دافاشنزم" رکھا گیا جس کے اغراض و مقاصد بیان کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ:



”ہندوستانی سماج میں بڑی بڑی تبدیلیاں ہو رہی ہیں پرانے خیالات اور معتقدات کی جڑیں ہلتی جا رہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں ہونے والے تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگائیں۔ ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ وہ بے روح اور بے اثر ہو گیا ہے۔ جذبات کی نمائش عام ہے۔ عقل و فکر کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ادب کو زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے جس سے ہم اپنا مستقبل روشن کرتے ہوئے ہندوستان کی تہذیبی روایات کا تحفظ کر سکیں، نئے ادب میں زندگی کی بنیادی حقیقتوں کے احترام کے ساتھ بد حالی، سماجی پستی، اور سیاسی غلامی کے مسائل کو بیان کر کے اتحاد اور یکجہتی اور مساوات کی قوت پیدا کر سکیں۔“

(ترقی پسند تحریک صفحہ ۱۱۲)

دوسری طرف ادب برائے ادب اور ادب برائے فن کا نظریہ بھی اپنے نقطہ عروج پر تھا۔ اس نظریہ کے حامیوں کے خیال میں ادب صرف ایک تخلیقی عمل ہوتا ہے جس میں تخلیق کار کی ذات اور شخصیت ہی مقدم ہوتی ہے۔ بعد میں یورپ کے کچھ ادیبوں نے ادب برائے ادب کے تحت تسلیم کیا کہ ادب کا مقصد انسانی اقدار سے نہیں بلکہ اس کے ذاتی تجربات اور مشاہدات سے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس میخوآزنبلڈ نے ادب کو زندگی کی تشریح اور تفسیر قرار دیا۔ اس طرح ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی میں داخلیت اور خارجیت کے ذریعہ فرق کیا جانے لگا۔ کچھ تخلیق کار ادب کو شخصیت کا اظہار سمجھنے لگے تو کچھ ادب کو شخصیت سے فرار۔

ایک زمانہ تھا جب ادب میں مافوق الفطرت عناصر کا بیان اور مبالغہ آہانی کو زندگی کی نئی جہت سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ لیکن آج کے ادب میں زمین اور آسمان کے قلابے ملانے کے بجائے ادب ان سیاحوں کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے۔ جو کشش ثقل سے آزاد ہو کر زمین کے حسن کو دیکھتے ہوئے دھرتی پر ہل چلاتے ہوئے کسان کے ذہن کی بھی ترجمانی کر رہا ہے۔ قدیم ادب کی لفظیات مثلاً ”بلبل و آشیانہ“، ”شمع و پروانہ“، ”لب و رخسار“، ”کنگی چوٹی“، ”مر مرستی“، ”دار و رسن“، اب جدید ادب اور نئی زندگی کے لیے پرانی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ زندگی ایک مکمل اکائی ہونے کے ساتھ ساتھ



متنوع اور رنگارنگ کبھی ہے اس لیے آج جب ادب کے ساتھ زندگی کا استعمال کیا جاتا ہے تو انسان کے انفرادی اور داخلی تقاضوں کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی اور اس کے مظہر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاتا۔ اب ادب برائے زندگی کے ساتھ مافوق الفطرت عناصر کے بیان کے بجائے سائنس کی نئی نئی اختراعات کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔

ایک ڈرامہ کا کردار تنخواہ قلیل اور کمزور ہونے کی وجہ سے خودکشی کر لیتا ہے۔ ڈاکٹر کی رپورٹ کے مطابق اس کی موت نہر کھانے سے ہوئی لیکن حقیقت میں اس کی موت کی اصل وجہ غربت ہے لیکن ڈاکٹر اپنی رپورٹ میں موت کا سبب غربت یا افلاس لکھتا ہے تو اس کا یہ عمل غیر سائنسی قرار دیا جائے گا۔ جبکہ ایک ادیب موت کی وجہ غربت بتائے گا تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔ اگر ایک ڈاکٹر ایمپا کی ساخت کو بتانے کے لیے خوردبین کا سہارا لیتا ہے جس میں چھوٹی چیز بڑی ہو کر نظر آتی ہے لیکن ایک عام آدمی چھوٹی چیز کو اگر بڑی تسلیم نہ کرے تو یہ عمل بھی غیر سائنسی ہوگا۔ جبکہ ڈاکٹر نے خوردبین کا سہارا اس لیے لیا کہ وہ حقیقت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ اسی طرح کوئی شاعر یا ادیب زندگی کے حقائق کو بتانے کے لیے شاعری، افسانہ، ناول یا ڈرامہ کا سہارا لیتا ہے تو یہ مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت بیانی ہے۔ مثلاً ایک شاعر سورج کی کرنوں کو سورج کی زبان بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ :

یوں وقت نے نچوڑ لیا جسم سے لہو  
پانی کو جیسے چاٹ لے سورج زبان سے

شاعر کا یہ بیان مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت ہے جو ادب برائے زندگی کا بنیادی مقصد ہے۔ ادب تغیر کے اسی عمل کے اظہار کا ایک روپ ہے۔ آج انسانی زندگی کی بدلتی ہوئی اقدار، اس کے مسائل اور فکر و احساس کے پیچیدہ رشتوں کے بیان کے لیے نئے نئے تجربے، نئے میڈیا اور آلات کا استعمال ہو رہا ہے۔ ادب برائے زندگی کے تحت ادب نہ صرف سیاست، فلسفہ، نفسیات، سماجیات کو موضوع بنا رہا ہے۔ بلکہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے آپسی رشتہ سے نئی نئی جہتوں سے بھی روشناس ہو رہا ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ زندگی بسر کرتے ہوئے ہم بہت سے جذلوں سے گزرتے ہیں۔ بہت سے ادھر سے تجربوں سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے۔ نا معلوم احساس ہمارے باطن میں جنم لیتے ہیں۔ محبت، نفرت اور بغاوت کے جذبے ابھرتے ہیں۔ لیکن یہ سب عام طور پر گونگے اور بے نام ہوتے ہیں اور محسوس کرنے کے باوجود ہم انہیں پوری طرح محسوس نہیں کرتے، جب ان جذلوں



تجربوں اور محسوسات سے ہمارا واسطہ کسی ناول، افسانہ ڈرامہ شاعری یا مضمون کے ذریعے سے پڑتا ہے تو ہمیں اپنے بھولے ہوئے تجربے یاد آجاتے ہیں۔ ہمارے سوئے ہوئے جذبے زندہ ہو جاتے ہیں اور ہم صحیح معنوں میں ان کا ادراک حاصل کر لیتے ہیں اور یہ تجربے اور یہ جذبے یہ احساسات ہمارے شعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح ہم ادب کے ذریعے زندگی میں نئے معنی تلاش کر لیتے ہیں۔ اس طرح سعدی، حافظ، رومی، گوئے، طاسٹائی، ناطم حکمت، روینر، نائٹ، ٹیگور، نظیر، اقبال اور فیض کے تجربے میرے اور آپ کے تجربے بن جاتے ہیں۔ بقول مارسل پروست:

”ہماری اصل زندگی ہم سے اوجھل رہتی ہے ادب کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے

سامنے لائے اور خود ہمیں اس سے واقف کرائے۔“

اسی طرح برگساں کا تصورِ زماں، فرویڈ کا تصورِ خواب، یونگ کا نظریہ لاشعور، آئن سٹائن کا نظریہ اضافت، مارکس کا جدیداتی و تاریخی مادیت، سارتر کے کانسف و جودیت، ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا اور مارسل پروست کا شعور کی رو، ایزرا پاؤنڈ کا ایبجزم، ملارے کا سمبائزم، یہ وہ نظریات ہیں جن کا استعمال ادب برائے زندگی کے تحت شعوری یا لاشعوری طور پر ہو رہا ہے۔

”ایٹم کے ٹوٹنے ہی زندگی ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔ اقدار یکسر بدل گئی ہیں۔ انسانی گردن کی شام پر اب نہ وہ پرانا پہرہ ہے اور نہ دل کے اندر وہ اکہرے جذبات، زندگی اور جذبات اب تہہ در تہہ ہو گئے ہیں۔ کوئی انکار نہ خالص انکار ہے نہ کوئی اقرار خالص اقرار ہے۔ اب اقرار انکار اور انکار اقرار ہوا کرتا ہے۔ جنگ کا مفہوم صلح اور صلح کا مفہوم جنگ ہونے لگا ہے۔ اس لیے الفاظ و خیالات میں پورب اور بچم کا رشتہ ہو کر رہ گیا ہے۔ فکر و نظر کے سارے سانچے بدل گئے ہیں اور حد یہ ہے کہ کوئی قدر مطلق اور جامد نہیں رہ گئی ہے۔ زندگی اب نمانقا ہوں، حکیموں کے مطب، مساجد اور منادرا گرجا سے نکل کر کارخانوں، یونیورسٹیوں، اسپتالوں، کلبوں اور پارلیامنٹ کے ایوانوں میں درآئی ہے۔ لہذا ادب میں ضرورت اس بات کی ہے کہ ساری دنیا کو داخلی اور خارجی پہلو سے دیکھا جائے کیونکہ خارجی حقیقت کا اثر جو ہم پر پڑتا ہے وہ داخلی بن جاتا ہے اسی طرح ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کا تصادم دنیا کی ہر زبان کے ادب میں دیکھنے کو ملتا ہے لیکن آج وقت کا تقاضہ یہ ہے کہ ہم مساوات یک جہتی امن و آشتی اور ملک کی سالمیت اور اس کی بہبودی کے لیے ادب کا استعمال کریں۔





## ہم عصر اردو نظم ترقی پسند روایت سے جدیدیت تک

ترقی پسند تحریک "ترقی پسند" پہلے بے تحریک کی حیثیت ثانوی ہے! لیکن جو حضرات ترقی پسندی پر "تحریک" کو اولیت دیتے ہیں ادب کی کسی مخصوص جہت کو پیش کرتے ہیں۔ ادب اور شاعر کی ایک ارتقا پذیر تاریخ رہی ہے۔ لہذا عصری آگہی کے تعلق سے ادب میں جو رجحانات و میلانات آتے ہیں۔ ہمیں فراخ دلی سے خوش آمدید کہنا چاہیے۔ کسی بھی زبان کے ادب میں جب محدود نقطہ نظر کے لوگوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو ادب اور ان لوگوں کو سستی شہرت تو مل جاتی ہے لیکن ثبات، استقامت، انفرادیت، افادیت کے ساتھ ساتھ دُوری شہرت سے دُور ہو جاتے ہیں۔

میں ادب میں نہ تحریکیت کا قائل ہوں اور نہ جدیدیت کا۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے یہ رجحان ادب کے ہر عہد میں موجود رہا ہے۔ دراصل ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں ایک ہی نام ہیں۔ صرف اسلوب کا فرق ہے۔ ادب کے بیشتر تخلیق کار یا فن کار اپنے منفرد لب و لہجہ اور اسلوب کی بنیاد پر اپنا ایک مقام بنا لیتے ہیں۔ لیکن ایک عام قاری یا مبتدی تخلیق پڑھ کر یا سن کر جب ضرورت سے زیادہ تاثرات کی رو میں بہہ جاتا ہے تو ایک جماعت بنا شروع ہو جاتی ہے۔ ایک دوسرا فن کار جب اپنی فکر و نظر اور ذہانت سے اپنے ایک مخصوص رنگ میں متاثر کرنے لگتا ہے تو ایک اور جماعت وجود میں آجاتی ہے لیکن ادب میں ایسے فن کار بھی ہوئے ہیں جو اپنی ڈگر سے الگ لکھنے اور پڑھنے کی تلقین کرتے ہیں لیکن ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے۔

تمام تر شاعری اور ادب کا نام مارکسیت نہیں یا فرائڈزم کا نام ادب نہیں اور نہ ہی وجودیت اور اظہاریت کے بعد ادب کے میلانات و رجحانات کا در بند ہوا ہے اور نہ ہی فکر و نظر کی نیرنگیوں کی چمک دمک ماند ہوئی ہے جس طرح نئے نئے ملبوسات اختیار کرنے سے کوئی شخص ملبوساتی شخص نہیں ہو جاتا کیوں کہ وہ شخص پہلے ہے، دیگر خارجی اشیا ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ اُسی طرح ادب کی کوئی بھی صنف، صنف پہلے ہوتی ہے۔ جدید یا ترقی پسند یا نئی بعد میں۔ اس خیال کے پیش نظر



اگر ہم اردو نظم کو اردو نظم ہی کہنے کے قابل رہیں تب یقیناً یہ صنف اپنا بین الاقوامی مقام بنا سکتی ہے۔ شاعری میں نثریت یا نثریت میں شعریت پیدا کرنا ایک تخلیقی میلان یا رجحان ہو سکتا ہے مگر مکمل تخلیق بننے کے لیے اسے صنف کی پابندیوں سے گزرنا ہوگا۔ اس طرح افسانہ صرف افسانہ، تنقید صرف تنقید، غزل صرف غزل، نظم صرف نظم کہلاتی جائے گی، یا زیادہ سے زیادہ ہم عصر نظم یا ہم عصر افسانہ وغیرہ۔ اس طرح نظم کی تعبیر و تشریح یوں ہوگی کہ نظم اپنے لغوی مدلولات کے اعتبار سے "پرونا"، ترتیب دینا "ضبط" میں لانا، "شعر"، "کلام موزوں"، "چند شعروں کا مجموعہ" ہے تو اصطلاحی معنوں کے تعلق سے نظم ایک ایسے منظوم جذبے کے اظہار کا نام ہوگا جس میں خیالات و واقعات کا تسلسل برقرار رہے۔ نظم بحیثیت لفظ کے بطور اصطلاح اردو میں فارسی کے توسط سے پہنچی ہے لیکن اپنے اصلی، وصفی اور لغوی مفہوم میں اصطلاح کے طور پر مستعمل نہیں ہوتی بلکہ یہ عام معنی "پرونا" "ضبط میں لانا" کے مفہوم میں عربی میں استعمال ہوتی رہی ہے لیکن اردو میں نظم بحیثیت صنف سخن کے وہ شعر پارہ ہے جو اپنے عہد کے سارے کرب اور شعور کو شاعر کے انفرادی ضبط، جرأت اور حوصلے کی مدد سے بغیر کسی ہلٹ کی پابندی کے بیان مسلسل میں ڈھال دے کیوں کہ اردو نظم یا ہم عصر اردو نظم بنیادی طور پر شاعرانہ تجربے کی ایک داخلی پیش کش کا نام ہے۔ یہ شاعر کے انفرادی رد عمل کا ایک فن کارانہ اظہار ہے۔ اس لیے یہ صنف غزل کے مقابلے میں نئی ہونے کے باوجود قدیم شعری اصناف کے مقابلے میں اپنے پاؤں پر کھڑے رہنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ کسی بھی صنف کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ہمیں اس عہد کا سماجی و نفسیاتی تجزیہ بھی کرنا ہوتا ہے جس میں اس صنف نے اپنے ارتقائی منازل طے کیے ہیں۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے ہمیں انیسویں صدی کی نظم (یا شاعری) بیسویں صدی کی نظم (یا شاعری) کہنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے۔ یوں تو غزل سے الگ تمام شعری اصناف کو نظم کہا جاتا ہے لیکن ۱۸۶۷ء سے ۱۹۳۶ء تک نظم نے صنف سخن کی حیثیت اختیار کی۔ دو عالمی جنگوں کے درمیان جب ترقی پسند تحریک وجود میں آئی تو بیشتر نثری و شعری اصناف کے ساتھ "ترقی پسند" کا بے جوڑ پیوند لگا دیا گیا۔ ترقی پسند شعری روایت کا یہ سلسلہ آج بھی آپ کے سامنے ہے لیکن اس پچاس سالہ عرصے میں نظم میں معرا و آزاد نظم سے نثری نظم تک جو ہلٹ کے تجربے ہوئے اس سے ترقی پسند نظم کی پہچان مسخ ہو گئی۔

میں نے اپنے ایک مضمون (جو "ہماری زبان" دہلی۔ ۲۲ دسمبر ۱۹۸۱ء کو شائع ہوا تھا) میں لکھا تھا کہ میرے خیال میں ربع صدی کے بعد لغت میں کچھ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے الفاظ حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اردو ادبی لغت میں اگر ایک لفظ کا اور اضافہ کر دیا



جائے تو ہم نثری نظم یا نثری نظم کو "نظم" کا نام دے سکتے ہیں جس کے لغوی معنی "غنائیت" قرار دیے جاسکتے ہیں۔  
 اصطلاحی معنوں کے اعتبار سے "نظم" سے مراد وہ شعر پارہ ہو جس میں ایک مخصوص آہنگ اور طرح داری ہو جو ردیف  
 قافیہ سے آزاد ہو لیکن وزن اور شعری آہنگ سے خالی نہ ہو "نظم" وہاں ختم نہ ہو جہاں وہ کاغذ پر ختم ہوتی نظر  
 آتی ہے بلکہ ایسی تفہیم عطا کرے جو استفہام و ابہام کے ذریعے آگے بڑھتی رہے۔ اگر "نظم" کی اس تعریف  
 کو قبول کر لیا جائے تو آزاد قطعہ، آزاد رباعی، آزاد غزل، مختصر نظم، لفظی نظم، ابولونیر کے تصورات بھی "نظم"  
 ہی کا جزو بن جائیں گے۔ نتیجتاً ہم یہ بات بیانگِ دہل کہہ سکیں گے کہ اردو نظم کسی بھی زبان و ادب کی رہیں  
 سنت نہیں بلکہ اپنا ایک اصنی تصور رکھتی ہے۔ اس طرح سجاد ظہیر کی "پگھلا نیلم" سے ہم نظم کا آغاز کر سکیں گے۔  
 مثال میں ان کی نظم "دیار" یا "رُک جاؤ ساعتو" پیش کی جاسکتی ہے۔ سجاد ظہیر کے بعد ہم نظم گوشترا کی فہرست  
 کو بڑھانا چاہیں تو محمد حسن خلیل الرحمن غظمی، خورشید الاسلام، فیض احمد فیض، اختر الایمان، شہر یار محمود  
 سعیدی، قاضی سلیم اعجاز احمد، سردار جعفری، محمد علوی، باقر مہدی، ساقی فاروقی، علیم مہاروی،  
 آزاد گلاٹی، بشر نواز، سید فضل المتین، ندا فاضلی، احمد ہمیش، صادق، وزیر آغا، شاداب احسان  
 طارق ندیم، ادا جعفری، کمار پاشی، کرشن موہن، عتیق اللہ، افتخار جالب، مجید امجد، حسن ٹہمیر، ظفر جمیل  
 ممتاز راشد، احتشام اختر، اظہار مسرت، شریک نظام، عقیل شاداب، ظفر غوری، شاہد عزیز، شاہد میر،  
 ممتاز شکیب، سالک عزیزی، خوشتر مہکانوی، ابن احسن بزئی، مختار ٹوٹکی، ارشد عبد الحمید، راہی شہابی، خدا داد  
 موٹس، تجلی عثمانی، عبدالحی شمیم، رفعت اختر وغیرہ کے نام پیش کیے جاسکتے ہیں۔ (نوٹ: یہ فہرست کسی طرح  
 مکمل نہیں ہے اور نہ ہی تقدیم و تاخیر کا خیال رکھا گیا ہے۔ جیسے جیسے نام یاد آئے لکھ دیے گئے ہیں۔ تمام  
 حضرات سے معذرت کے ساتھ)

نثری نظموں (نثموں) کے تعلق سے خورشید الاسلام کا مجموعہ "جستہ جستہ" احتشام اختر کا "نیلا  
 آکاش" اور ڈاکٹر زہدیشور کا اردو ترجمہ "لمحوں کا سفر" نثموں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اپنی بات کی تائید  
 میں کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

عجائب گھر

آوازیں اب گونجنا بھول گئی ہیں

حرف اب کھوٹے سکتے ہیں، جو میرے عجائب گھر میں رکھے ہیں

ہاتھ قلم سے بیگانہ ہیں



اور زبانیں کٹ بھی چکی ہیں  
لفظوں کے معنی کچھ ایسے اُلٹ گئے ہیں  
جیسے سب کچھ سہل ہو  
صرف ایک زبان۔ خنجر کی زبان چلتی ہے ابھی  
صرف ایک قلم۔ قاتل کا قلم چلتا ہے ابھی

(محمد حسن)

بھٹو مت بولو  
اسنا بڑا جھوٹ مت بولو  
جاگتی آنکھوں سے خواب کیسے دیکھے جاسکتے ہیں  
تم کو کسی نے سوتے ہوئے نہیں دیکھا  
تمہارے خوابوں پر ہم کو یقین کیوں کر آ سکتا ہے  
اور پھر جب ہم ہر حقیقت کو جان گئے  
تو خواب کیوں دیکھیں  
خواب کبھی حقیقت کو نہیں بدل سکتے  
مگر تم شاید کبھی نہیں سنبھل سکتے

(شہر یار)

اُن گنت شہروں کو ملانے والی  
عظیم شاہراہ پر ہونے والے حادثوں کے  
خوف نے  
سفر میں نکلنے والی گاڑیوں کی پیشانی پر  
خدا کا نام لکھ دیا ہے

(زبیر رضوی)

جب میری آنکھیں  
تمہارے شفاف جسم پر  
تو سب قزح تخلیق کرتی ہیں



عین اسی لمحے

تھارا چہرہ سورج کی طرح جگمگا اٹھتا ہے  
جس کی چمکا چوندھ میری آنکھوں سے  
رنگوں کی شناخت چھین لیتی ہے

(صادق)

میری سس کا سلسلہ

ایسے ٹوٹے کہ ایک مست جھونکے کی مانند لڑھکتی ہوئی عمر میری  
بڑی لابی، مٹھل سی، خوشبو بھری گھاس میں  
اپنے ننگے بدن کو اُتارے  
نہ آنسو گرائے نہ دامن پیارے  
فقط ہاتھ کے الوداعی اشارے سے  
اپنے تعاقب میں آئے پرندوں کو رخصت کرے  
اور خود گھاس کی پھیل میں ڈوب جائے

(وزیر آغ)

دوریوں پر بیٹھ کر سنستی ہیں مکھ کی دہنیں

شرم کے فالوس سے جلتے ہیں شہروں کے مکاں  
جذبہ شب کی کلیدِ احمریں

کھولتی ہے عشرتوں کے سیل کا قفلِ گراں

رینگتے چلتے ہیں دشتِ شوق میں

حسن کے جادو میں ڈوبے مھلوں کے کارواں

(مختور سعیدی)

بارش

کل بھی بارش ہوئی تھی

آج بھی بارش ہوگی



اور پھر  
کھوکھلی عظمتیں  
پیدل چلتی حسرتوں پر  
کیچڑ اُچھالتے ہوئے  
ہوا کی طرح گزر جائیں گی  
آرامستہ دکانیں  
یہ تماشہ دیکھ لیں گی  
اور ہنسیں گی

(احتشام اختر)

اسقاط ہوئی عبارتیں  
کہاں کہاں سے  
بٹورتے پھرو گے  
بدبو پر باندھ نہیں بندھتے  
سایوں کی سیاحت میں  
دیکھوں سے  
کب تک چاٹتے رہو گے  
دن رات  
ممکن ہو  
خاموشی سے خار چنو  
چپکے سے جیو اور  
چلے جاؤ

(شیک نظام)

ورکر  
ایک راہ گیر نے  
سڑک سے پتھر اٹھانے کی کوشش کی



تاکہ کسی راہ گیر کو ٹھوکر نہ لگے  
پیچھے سے ایک ٹرک آیا  
اور کچلتا ہوا چلا گیا  
تفتیش سے پتہ چلا کہ  
وہ راہ گیر ایک سوشل ورکر تھا

(رفت اختر)

میں ارمان  
وہ مٹی ہیں  
جسے کہہ رہے گوندھ کر  
بھول گیا ہو

(رفت اختر)

ہندوستان کی ان مثالوں کے بعد بیرون ممالک میں سے چینی ادب کی مثال بھی دیکھتے چلیے۔ جہاں  
رُومانیٹ ممنوع ہونے کے باوجود چینی شاعرہ میڈ کو آن نے دو عناصر کے شیر و شکر ہونے کے عمل کو ایک  
نظم کا موضوع بنایا ہے۔ وجہ تخلیق یہ بتائی جاتی ہے کہ چینی شاعرہ کا شوہر مجسمہ ساز تھا۔ کچھ عرصہ بعد  
شوہر اپنی بیوی سے دور اور دوسری عورت کی طرف ملتفت ہونے لگا۔ ایسی صورت میں چینی شاعرہ میڈ کو آن  
نے ایک نظم اپنے شوہر کو لکھ کر بھیجی اس کا شوہر اس نظم سے اتنا متاثر ہوا کہ بیوی کو چھوڑنا تو درکنار اپنی بیوی  
پر پہلے سے بھی زیادہ دل و جان سے فریفتہ ہو گیا۔ نظم اس طرح ہے :

آج میرے اور تیرے درمیاں  
بعد! کیسا فاصلہ باقی کہاں  
لے ذرا ایک مٹی کی چکنی ڈلی  
ڈال پانی گوندھ اس کو زور سے  
اور بنا دو بت حسین و لاجواب  
ایک بت کی شکل ہو تیری طرح  
دوسرا بت ہو میرا  
بت شکن بن کر اب انھیں توڑ دے



ڈال پانی گوندھ پھر ان کو ذرا  
اب بنا دو بت بھرتے  
ایک تیرا ایک میرا  
اب میرے بت میں ہے کچھ تیرا وجود  
اور تیرے بت میں ہے کچھ میرا پس کر  
زندگی کی کون سی طاقت بتا  
تجھ کو مجھ سے کر سکتی ہے جدا

(وزیر آغا: تخلیقی عمل)

اس طرح جا پانی ادب یا دوسری زبانوں کے جو ترجمے اردو میں ہونے ہیں۔ "نظم" کے دامن کو مزید وسیع کر سکتے ہیں۔

ایک زمانہ تھا جب ادب کا قاری انقلابِ فرانس اور انقلابِ روس کے ادب پڑھنے کا شوقین تھا۔ ابراہیم لنکن، گیری بالڈی، مینچی، روسو، والٹر کارل مارکس، لینن وغیرہ کی سوانح عمریاں پڑھنا تو نوجوانوں کا محبوب مشغلہ تھا، لیکن آج جب دوسری جنگ عظیم ختم ہوئے ایک عرصہ گزر گیا۔ لہذا ایک عام آدمی کو بھی تیسری جنگ عظیم کا خوف اور تصور پریشان کیے رہتا ہے۔ مشینی آلات، کثرتِ اطفال، کثرتِ ذر آدمیوں کی بھیڑ، ریڈیو، ٹیلی ویژن کی بھیڑ میں، مندر کی گھنٹی اور مسجد کی اذان دب کر رہ گئی ہے۔ مکانوں کے قد کے سامنے مزدور ہی کا قد چھوٹا ہو گیا ہے۔ نتیجتاً آج کا آدمی ذات کے حصار میں مقید ہو کر رہ گیا ہے۔ وہ جلوت میں بھی خلوت کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ نئے ادب اور نئی شاعری کی جو تحریک ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہوئی تھی وہ آگے چل کر دو دھاروں میں بٹ گئی۔ ادب برائے زندگی، ادب برائے سماج کے ساتھ ساتھ ادب برائے ادب، اور ادب برائے فن کے نعرے بلند ہوئے۔ کچھ لوگوں نے مارکسیت کو شاعری کا وسیلہ اظہار بنایا تو کچھ حضرات نے فرائلڈ کے نظریات کو شاعری میں ترجیح دی۔ لہذا ترقی پسند تحریک کے بعد حلقہٴ اربابِ ذوق کا قیام عمل میں آیا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں نے جماعت پر زور دیا اور انفرادیت کو شک کی نظر سے دیکھا تو حلقہٴ والوں نے فرد ہی کو سب کچھ سمجھ کر جماعت کے تقاضوں کو نظر انداز کر دیا۔ ترقی پسندوں نے ہنریت پر مواد کو ترجیح دی تو حلقہٴ والوں نے ہنریت کو مواد پر فوقیت دی۔ ان دونوں تحریکوں میں خواہ کتنا ہی نظریاتی اختلاف رہا ہو لیکن دونوں تحریکوں سے نظم کا دامن ضرور مالا مال ہوا۔ اس کے بعد



دونوں تحریکوں نے اپنا نقطہ اعتدال کھودیا تو ایک اور نیا رجحان جدیدیت کے نام سے موسوم ہوا لیکن بدت پسند تخلیق کار بھی ترقی پسند مکتبہ فکر اور حلقہ ارباب ذوق سے الگ ادب کے لیے نئی راہ متعین نہیں کر سکے وہ بھی افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ اس صورت میں آج ترقی پسند تحریک ایک بار پھر عروج چاہتی ہے۔ اگر ہم اس تحریک کو اور مضبوط بنانا چاہتے ہیں تو ہمیں اس بات پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہوگی۔ ہم تمام ادبی نظریات کو (جو واقعی تعمیری ہوں) تحریک میں جگہ دیں۔ اس طرح یہ تحریک صرف ترقی پسند روایت نہ رہ کر ایک بین الاقوامی تحریک کی حیثیت سے آفاقی ادب پیش کر سکے گی۔

(نوٹ: یہ مقالہ ترقی پسند تحریک کی ایک تقریب میں جے پور میں پڑھا گیا)





## ادب میں ہیئت کا تصور

ہیئت اپنے اصطلاحی مفہوم کے اعتبار سے کثیرالاعباد اصطلاح ہے یوں تو ہیئت کا تعلق تمام فنون لطیفہ سے ہے۔ مثلاً فن موسیقی میں کسی نغماتی مرکب کی مخصوص قسم کی ہیئت کہلاتی ہے۔ فن طباعت میں ہیئت سے مراد کوئی عکس یا نقش لیا جاتا ہے۔ علم نجوم میں ہیئت سے مراد "اجرام فلکی و سماوی" کشش ثقل "اور زمین کی گردش سے ہے۔ جمالیات میں ہیئت کا تعلق "تمثیلی تصویر سے ہے۔ تریخی اور بلاطک آرٹ میں ہیئت اس تصور کو کہتے ہیں جس کو فنکار اپنے "فنکارانہ عمل" کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ منطق میں "موضوع کے مرکزی خیال" کو ہیئت کہا جاتا ہے۔ غرض ہیئت کا تعلق شعبہ زندگی کے تمام علوم و فنون سے ہے۔ شاید اسی لیے ڈیویو بی کیٹر کی نظر میں لفظ ہیئت اتنا ہی خطرناک ہے جتنا کہ لفظ فطرت۔ لیکن ادب میں یہ تصورات نہ صرف پس منظر کا کام دیتے ہیں بلکہ ان میں سے بیشتر تصورات ادبی تصور ہیئت میں بھی شامل ہیں مثلاً اسے سی بریلڈ نے ہیئت کو "عضوی وحدت" تسلیم کیا ہے۔ اسکاٹ جیمس، کوئرج، رالف فاکس وغیرہ نے ہیئت کو "ایک فنکارانہ عمل" قرار دیا ہے۔ ہوریس، آسکر وائلڈ نے ہیئت کو راز حیات بتایا ہے۔ مائیکل رابرٹس نے ہیئت کو "ادب اور شاعری کا منظم حصہ" تحریر کیا ہے۔ کروچے ہیئت کو محض داخلی، ذہنی اور تجربی خیال کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ کی نظر میں ہیئت "مہارت کا مظہر" ہے۔ اردو میں حامدی کاشمیری کے نزدیک ہیئت الفاظ کی ایک ایسی ترتیب و تنظیم ہے جو معانی کی خالق ہوتی ہے۔ جبکہ شوکت بہنرواری ہیئت کے

بدلتے ہوئے مفہوم کے قائل ہیں۔ گوپی چند ناگ کے خیال میں ہیئت فنکارانہ طریقہ اظہار



کے تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔ اختر اور نیوی کے یہاں ہیئت "پیکر فن" ہے۔ اختتام حسین کی نظر میں ہیئت ایک ایسا فنکارانہ طریقہ اظہار ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان "رابطے اور رشتے" کا کام دیتا ہے۔ عنوان چشتی نے ہیئت کو اس کے داخلی اور خارجی معیاروں کی روشنی میں پرکھا ہے اور ساتھ ہی انھوں نے ہیئت کے لیے زبان، اسلوب اور ٹیکنک کو بھی خصوصی اہمیت دی ہے۔ مسعود حسین خاں نے ہیئت کو لسانیات کی روشنی میں سمجھانے کی کوشش کی ہے وہ لکھتے ہیں:

"زبان کی اساس، جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ، مفرد لفظ صرف جملہ کی توسیع کرتا ہے اور پورے جملے میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ سے مل کر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعر کالسانیاتی عمل ترکیب نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملہ کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں۔"

(شعرو زبان ص ۱۲)

ڈاکٹری آف لٹریچر ٹرمز میں ہیئت کے تصور کے بارے میں اس طرح درج ہے:

"جب ہم کسی ادب پارے کی ہیئت کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو

اس سے ہماری مراد اس کی بناوٹ اور ساخت اور جس انداز سے اسے تخلیق

کیا گیا ہے سے ہوتی ہے (اور یہی اسلوب بھی ہے) قطع نظر اس سے کہ اس کا

مواد اور موضوع کیا ہے۔ چونکہ ہیئت اور مواد ناقابل تقسیم ہے۔۔۔۔۔ ہیئت کا

ایک ذیلی مدلول ادب پارہ کی ایک قسم بھی ہے۔ یعنی وہ صنف جس سے ادب

تعلق رکھتا ہے۔ مثلاً سائٹ، انسانہ، نظم، انشائیہ، وغیرہ۔ (ص ۲۰۰)

مواد اور ہیئت کی فلسفیانہ بحث سے قطع نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہیئت اور مواد ایک دوسرے

کے لیے لازم و ملزوم ہیں بلکہ ادبی زبان میں اگر یہ کہا جائے کہ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو لمحے ہیں جن کی

ابتدا ایک ساتھ ہوتی ہے تو شاید غیر مناسب نہ ہوگا۔ کیونکہ میں ہیئت کو بنیادی طور پر مواد کا ذہنی پیکر

قرار دیتا ہوں۔ ایک ہی موضوع پر لکھی گئی تخلیقات کا مواد الگ الگ ہو سکتا ہے۔ مثلاً حضرت یوسف

کے ایک واقعہ کو ایک جملہ میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے کہ "شخصے بوڈ سیرے درشت گم شد باز یافت"

اور اسی کو تفصیلی کہانی یا مثنوی کی شکل میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح حقیقی عشق ایک ہی ہے لیکن

اس کا مواد الگ الگ ہو سکتا ہے۔ گویا پہلے عشق کی ہیئت یا خیالی شبہ یا تصویر ذہن میں ابھرتی ہے



اس وقت مواد پس پشت ہوتا ہے۔ یہ ٹھیک ایسا ہی ہے جیسا کہ کوئی فنکار خیالات میں سوچتا ہے اور کوئی الفاظ میں۔ بعد میں اسے مواد کے لباس سے آراستہ کیا جاتا ہے۔ گویا مواد کو ایک مخصوص شکل اختیار کرنے کے لیے ایک مخصوص تخلیقی عمل سے گزرنا ہوتا ہے۔ اور یہ مواد جب الفاظ کی شکل اختیار کر کے صفحہ قرطاس پر آ جاتا ہے تو وہ خارجی ہئیت سے ہمکنار ہوتا ہے۔

بقول گوئی چند نارنگ :

”تخلیقی عمل ایک غیر منقسم عمل ہے جس میں خیال و احساس سے اظہار تک یا مواد سے ہئیت تک کوئی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ بحث کی سہولیت کے لیے ہم آغاز اور ماحصل کی بات تو کر رہے ہیں، لیکن ان میں جو تسلسل ہے اسے منقطع نہیں کر سکتے۔ اس تسلسل کی کائنات اپنے اندر بڑی وسعتیں رکھتی ہے جس میں ایک سرے پر مواد کے ضمن میں خیال، جذبہ، احساس، موضوع، نظر، جو ہر سب کچھ آ جاتا ہے۔ تو دوسرے سرے پر اظہار میں لفظ اور اس کی جملہ میکا کی اور تخلیقی صورتیں مثلاً اشارہ، پیکر، تشبیہ، استعارہ، تمثیل، علامت، ارکان، ردیف، قوافی، بحرین، آہنگ غرض بیان کے وہ تمام پیرائے جن سے مواد ملفوظی پیکر اختیار کرتا ہے۔ یہ سب اظہار کے ذیل میں آ جاتے ہیں۔ ہئیت اپنے اصطلاحی مفہوم میں اظہار کے ان تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔“  
(پیش لفظ: اردو شاعری میں ہئیت کے تجربے)

گوئی چند نارنگ کی مندرجہ بالا ہئیت کی تعریف کے پیش نظر ہمارا ذہن شیکل کی ایجاد کردہ عضوی ہئیت (ORGANIC RHYTHM) کی جانب منتقل ہو جاتا ہے۔ یوں تو ہئیت کی کیتھ بروک اور ہورس وغیرہ نے کئی قسمیں بیان کی ہیں۔ مثلاً ترقی پذیر ہئیت، تکراری ہئیت، روایتی ہئیت، منطقی ہئیت، نوعیتی ہئیت وغیرہ۔ لیکن اردو ادب میں ہئیت کی ایک اور قسم کا استعمال ہونے لگا ہے جسے عضوی ہئیت کا نام دیا گیا ہے اور جسے غالباً منطق کے تصور ہئیت سے شعوری یا غیر شعوری طور پر مستعار لیا گیا ہے۔ الیکس پرمنگر، شیلے، اور کڈن نے عضوی ہئیت کا تذکرہ اس طرح کیا ہے :

”عضوی ہئیت کے تصور کی جستجو اگر ہم قدیم زمانے سے کرنا چاہیں تو یہ ہمیں

تک میں مل سکتی ہے۔ جہاں سقراط تقریر یا خطابت کی

PLATO'S PHAEDRUS

جوی احیام سے مماثلت دیتا ہے۔ لیکن دراصل رومان پسندوں اور کولرٹ نے

صحیح معنوں میں اس تمثیل کو واضح کیا ہے۔ مختصر یہ کہ عضوی ہئیت کی اصطلاح کسی



ادب پارہ کے موضوع اس روح اور مواد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی کسی ادب پارہ کی زائش و افزائش ایک بنیادی تصور (پروج) سے ہوتی ہے جس طرح کہ حیوی اجسام میں ہوتا ہے۔۔۔۔۔ اور کوآرج نے عصفوی ہیئت پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :

"When, on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily a rising out of the properties of the material, as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic Form, on the other hand, is innate it shapes, as it develops, itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form, such as the life is, much as the form." (Dictionary of World Literary Terms by Shipley : 1955 Great Britain P. No. 168)

عصفوی ہیئت کی اس تعریف کے پیش نظریہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح علامت اپنے اجزا مثلاً تشبیہ، استعارہ، نشان، لوکن، اشارہ وغیرہ کے ذریعہ پہچانی جاتی ہے۔ اسی طرح ہیئت بھی اپنے مرادف الفاظ مثلاً شکل، صورت، شبیہ، پیکر، وضع، اسلوب، ساخت، ڈیزائن وغیرہ سے میسر ہوتی ہے۔

ادبی تصور ہیئت میں جہاں تک ہیئتیں تبدیلیوں کا تعلق ہے اس کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ خوب سے خوب تر کی جستجوئے مساکل، نیا شعور، نئے رجحانات اور فیشن و فارمولا بازی وغیرہ ہیئت کے تجربہ و تبدیلیوں کے بنیادی عناصر ہیں۔ کیونکہ ہیئت کا بنیادی کام مواد کی واقعیت کو بتانا ہے لہذا شعر کی ظاہری ہیئت کے اجزا عموماً لفظ بحر ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ ہوتے ہیں جبکہ شعر کی داخلی ہیئت اس کی معنویت میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ جذبہ احساس، ادراک اور فکر محسوس کا ارتقا شعر کی داخلی ہیئت میں پوشیدہ ہے۔ اس طرح ہیئت وہ ہے جس میں فنکار کے افکار و خیالات



کی ترجمانی غیر ارادی طور پر کسی ہیئت میں تبدیل ہو گئی ہو اور یہ تبدیلی مصنف کا اسلوب اور شاعرانہ انداز بن کر صفحہ قرطاس پر ایک مخصوص شکل بن گئی ہو کیونکہ مواد اور ہیئت ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ کچھ لوگ مواد پر ہیئت کو اور کچھ ہیئت کو مواد پر ترجیح دیتے ہیں لیکن یہ دونوں نظریات انتہا پسندی پر مبنی ہیں مواد اور ہیئت ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں جس طرح ایک سمندر یا تالاب میں پتھر چھینکا جائے تو اس میں ایک ساتھ کئی لہریں ابھر رہی ہوں گی لیکن جیسے جیسے وہ پھیلتی جاتی ہیں ایک مخصوص شکل بناتی چلی جاتی ہیں۔ اسی طرح جب کوئی ادیب و شاعر کسی مقررہ ہیئت میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے تو قاری کی نظر پہلے اس کی ہیئت پر جاتی ہے بعد میں مواد پر۔ لیکن میں کچھ بھی ہیئت کو مواد پر ترجیح دینے کا قائل نہ ہوں۔ کیوں کہ اگر پتھر پانی میں نہ پھینکا جاتا تو ریانی میں پتھر سے پیدا ہونے والی لہریں نہیں اٹھتیں۔ اس اعتبار سے ادب میں فنکار کے ذہن میں مواد اور ہیئت دونوں کی ابتدا ساتھ ساتھ ہوتی ہے۔ شوکت مینواری نے لکھا ہے "مواد کو ذہنی طور پر الگ کرتے سے جو کچھ بچ جاتا ہے وہ ہیئت ہے۔" لیکن اس کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ "ہیئت کو ذہنی طور پر الگ کرنے سے جو کچھ بچ جاتا ہے وہ مواد ہے۔"

ادب میں اس طرح ہیئت ہمیشہ مواد کی واقعیت کو بتاتی رہی ہے۔ اس لیے بنیادی طور پر اختلاف ہیئت کے مفہوم میں نہیں ہوتا بلکہ اس کے محل میں ہوتا ہے۔ اگر ادب میں ہیئت کی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو شاید آج اردو ادب صرف داستان اور تنویر سے آگے نہ بڑھ پاتا۔ ہیئت کے نئے بجزلوں کو خوش آمدید کہنے کی وجہ سے ہی آج جدید غزل، آزاد غزل، نئی نظم، نثری نظم، ہائیکو، تراویح، سائیرٹ، مختصر نظم، ایلوویر، آزاد رباعی، آزاد قطعہ، لفظی نظم، تخیلی افسانہ، ریڈیائی ڈرامہ، جیسی نثری و شعری اصناف نے اردو ادب کے دامن کو وسیع کیا ہے۔ اس طرح تصویر ہیئت ہمیشہ سے ادب کے دامن کو وسیع کرتا آیا ہے اور کرتا رہے گا۔







## نواب الہی بخش معروف کی شاعری

مرزا نواب الہی بخش معروف کا شمار دہلی دبستان کے ان ممتاز شعرا میں ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے) جنہوں نے شاعری کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتنا۔ معروف کی شاعری سے متعلق اردو کے محققین بھی خاموش نظر آتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء نظامی پریس بدایوں سے معروف کا کچھ کلام ضرور شائع ہوا تھا جس پر عبدالحمید بدایونی نے مقدمہ تحریر کیا ہے۔ اور احسن مارہروی نے معروف کی شاعری پر تبصرہ تحریر کیا ہے۔

معروف کے دیوان نہ فلمی نسخہ رضا اُسریری راپور میں موجود ہے لیکن معروف کا مکمل کلام مولانا آزاد عربی فارسی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ ٹونک میں ڈائریکٹر صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب کے پاس دستیاب ہے جس کی کتابت معروف کے شاگرد آغا میر نے ۱۸۳۰ء میں کی ہے۔

نواب الہی بخش معروف ایک طرف شاہ نصیر کے شاگرد تھے تو دوسری طرف غالب کے خسر ہونے پر بھی انہیں فخر تھا۔ لیکن معروف نواب ہوتے ہوئے بھی درویشانہ صفت رکھتے تھے۔ الہی بخش کے زمانہ میں شاعری کا رواج یہ نہیں تھا کہ روش عام سے ہٹ کر شاعری میں انفرادیت پیدا کی جائے بلکہ شاعر شاعری کے اصول و ضوابط اور فن عروض کے تحت اپنی قادر الکلامی کا سکھ جمانا یا نواب بنوانا چاہتا تھا۔ لہذا معروف کی ابتدائی شاعری بھی روایتی چلن کی ترجمانی کرتی ہے۔ لیکن ۱۸۰۱ء سے معروف کی شاعری میں فکری موڑ آیا۔ ایک طوائف سے عشق نے ان کی زندگی کو یکسر بدل دیا۔ باغِ محبت کا بیج ان کی سرشت میں اس طرح داخل ہوا۔



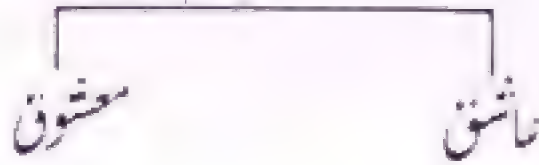
ہم بوجھے اب تم محبت کو تو دل میں  
پاتا ہے یہ پر نشو و نما دیکھیے کب تک

اور محبت کی معراج اس سڑ پر پہنچی کہ

سگ یللی کے نقش پا میں مسم  
یعنی مجنوں کے رہنما ہیں مسم

اور پھر معروف کی محبت قدیم شاعری کے اس نکون میں ٹوہل گئی جہاں رقیب مرہر  
سوار ہو جاتا ہے۔

رقیب



نیتچہ معروف اپنے محبوب پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ  
نگہ یہ سیمبر کب گریہ و زاری پہ کرتی ہے  
اسی کے ہاتھ آتی ہے جو رکھے زر ستھیلی پر

محبت میں یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں ناصح کی بڑی اہمیت ہوتی ہے چنانچہ معروف یوں  
رقمطراز ہیں

دل اس کو نہ دینا تھا بجا کہتے ہوں ناصح  
یہ چوک بھی جاتا ہے بشر ہی تو ہے

الشا و جرات کی مانند معروف کے یہاں بھی معاملہ بندی اور محبوب سے براہ راست  
عشق کا اظہار نظر آتا ہے۔ مثلاً:

جو در سے اپنے دریاں کو ہٹا لوگی تو کب ہوگا  
یہ پتھر میری چھاتی سے اٹھا لوگی تو کب ہوگا  
نہیں رہتی ہے عاشق کو خبر کچھ و سسل میں اپنی  
ہمیں تم ساتھ اپنے ہی سلا لوگی تو کب ہوگا



اس قدر کیوں منہ بناتی ہو بگرے کے ہم سے تم  
 لے لیا ہم نے جو بوسہ کیا تمہارا گھس گیا  
 دن کو گر ظاہر میں آنا ہو نہیں سکتا تو آہ  
 خواب میں بھی رات کو کیا آپ آ سکتے نہیں  
 مت اڑایا کرو کہوتر دھوپ میں اے سیم تن  
 مجھ کو غم ہے رنگ ہو جائے نہ تانا دھوپ میں  
 میں ہوں شہید ناز کسی سرو ناز کا  
 دو فاختائی دیتے ہو تار کفن مجھے

نوٹ :- یہاں فاختائی کفن کی ترکیب سرو ناز کے تغلق سے اردو شاعری میں معروف  
 ہی کی دین ہے ۔

معروف کا ابتدائی کلام عشق و عاشقی کی واردات سے موسوم کیا جاسکتا ہے ۔ لیکن اسی  
 کے ساتھ معروف نے شاعری میں فن کے جوہر بھی دکھائے ہیں ۔ قدیم دور کے شعرا پر یہ اعتراض کیا  
 جاتا ہے کہ ان کے یہاں جذبات کا فقدان ہوتا ہے ۔ اور تخیل کو شتر بے مہار کی طرح استعمال  
 کیا جاتا ہے ۔ معروف کی ابتدائی شاعری پر تو یہ قول صادق آتا ہے ۔ لیکن ان کے مکمل کلام کا مطالعہ  
 کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ معروف نے تشبیہات و استعارات ، محاکات ، سلاست ، سادگی  
 بیان ، جذبات نگاری اور انسانی مساوات کے ساتھ ساتھ روحانیت کو بھی شاعری میں جگہ دی  
 ہے ۔ معروف کا استادانہ کمال یہ ہے کہ انہوں نے ایک نافیہ کو دوبارہ استعمال نہیں کیا ۔ شاہ نصیر  
 کو بدیہہ گوئی پر ملکہ حاصل تھا ۔ ان کا ایک شعر ضرب المثل کے طور پر بیان کیا جاتا ہے ۔

خیال زلف دوتا میں نصیر پیٹا کر

گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

بدیہہ گوئی کے بے شمار اشعار معروف کے کلام میں موجود ہیں ۔ اس ذیل میں معروف کی ایک

رباعی ملاحظہ ہو ۔

ہر گل میں بو ہے بو میں ہے گل دیکھو بہار

کیا گل میں جُز ہے جز میں گل دیکھو بہار



ساقی یہ چشمِ اشک میں ہے اشکِ چشم میں  
ہے مِل میں جام ، جام میں مِل دیکھو بہار

بن مٹے اٹھے ہیں کب افتادگانِ راہِ عشق  
بیٹھے ہیں جوں نقشِ پاہم دابِ کز انوے خاک  
معروف نے اگرچہ میر، آتش، مومن، انشراح، جرات، کے کلام سے استفادہ کیا ہے۔  
لیکن معروف کی شاعری میں غالب کے اثرات کہیں نظر نہیں آتے۔ بلکہ غالب بھی معروف کے  
درج ذیل اشعار پر وجد کرتے تھے۔

رشتک سے کیوں نہ جلے مہرِ درخشاں  
ہے مرے یار کی یہ گرمیِ بازارِ کہ بس

تبرِ عاشق سے جو پھوٹا ہے ترے غنچے گل  
رہ گیا ہو گا ترے تیر کا پریاں کوئی

کوئی مجھ سا نہیں اطرافِ جہاں میں یکسو  
کچھ اگر ہے بھی تو ہے قبلہ نما میرے بعد

گل کے بھی نہیں کان تک مجھ کو رسائی  
میں غنچہ تصویر کے کھلنے کی صدا ہوں

معروف کی شاعری کا عہد وہ عہد تھا۔ جب غالب، مومن، ذوق کا طوطی بول رہا تھا  
اس لیے معروف کی شاعری کی صدا تو اس میں دب کر رہ گئی۔ لیکن کلامِ معروف کے مطالعہ سے پتہ  
چلتا ہے کہ معروف اشہارِ پسندی کے قائل نہ تھے اور ان کا دیوان ان کے انتقال کے بعد آغا میر  
کے ذریعہ صرف کتابت کی حد تک ہی صفحہ قرطاس پر آسکا۔ ورنہ کیا ہے جو معروف کے یہاں  
نہیں، سوز و گداز، تصویف اور فلسفہ پر مشتمل اشعارِ لائحہ لکھیے۔



روز بس شرمسار رکھتا ہوں      سرخرو غنچہ وار رکھتا ہوں  
چشم پُرخوں کے فیض سے دائم      میں خزاں میں بہار رکھتا ہوں  
عکس سے دل میں آئینہ ہے نجل      گہر میں جز مہاں کچھ بھی نہیں  
لق و وق ایک مکاں ہی ہوگا      نقش پاتک نشاں کچھ بھی نہیں  
شرکانِ غم کو نختِ جگر سے خطر نہیں      دیکھی نہیں ہے لگتی ہوئی چوبِ ترکو آگ  
آنکھ جس روز سے کھلی میری      بس تمرا انتظار رکھتا ہوں  
ایک طرف بخشش اُس کی معرفت      میرے سارے گناہ ایک طرف

نئی اردو شاعری کے دو نمائندہ اسلوب سمبائزم (علامت نگاری) اور امیجزم (پیکر نگاری) ان دنوں نئی شاعری کی پہچان ہیں۔ لیکن جہاں تک پیکر نگاری کا تعلق ہے اس کی جڑیں اردو شاعری میں بہت دور تک کھیلی ہوئی ہیں۔ بلکہ مجھے یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ امیجزم کی جو تحریک ۱۸۰۵ء سے انگلستان میں شروع ہوئی اس تحریک پر فارسی و عربی کے تعلق سے اردو کے بھی غیر شعوری اثرات تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ فارسی و عربی و اردو شاعری میں اسے محاکات کہا جاتا تھا۔ انگریزی میں محاکات کے لیے INDUCTION اور پیکر نگاری کے لیے IMAGERY کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ امیجزم تحریک کے بانی فلنٹ، راول، اور ایڈر پائونڈ، اپنی تحریک میں اظہار خیال کی آزادی کے ہمنوا تھے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ نئے نئے موضوعات کو سادہ اور سلیس زبان میں لکھنا ان کا دستور العمل تھا۔ لیکن اردو شاعری میں یہ رجحان غیر شعوری طور پر بہت قدیم زمانہ سے ہی نظر آتا ہے۔ نواب الہی بخش معرفت کے کلام میں بھی پیکر نگاری کی مثالیں باسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اپنی بات کی تائید میں کچھ دلیلیں دیکھیے:

ہے دلیل سوز غم جو اشک ہیں آنے سے بند  
شدتِ گرمی سے کم چلتا ہے رستہ دھوپ میں  
نہ بھرتا آہِ ہمدانے دلِ عرقِ آلود ہے جاناں  
زبوں ہوئی ہے اے ناداں ہوا لگتی پسینہ پر



مرغ معسفی کو ہووے دانہ و دام  
گر لکھوں وصف خط و خال کا شعر

چشم و کاکل سے ترے زگس و سنبل کی طرح  
کوئی حیران کہیں، کوئی پریشان کہیں

ثرگاں سے میری پوچھ شبِ غم کا ارض و طول  
تھا اک پہاڑ تنگے کے اوجھل متام رات

کس نے باندھا ہے آنسوؤں کا تار  
موتیوں کا میں ہار رکھتا ہوں

تصور بسکہ اس کی زگسی آنکھوں کا رہتا ہے  
بعینہ ہو گئی ہے چشم زگس دان کی صورت

مندرجہ بالا اشعار میں نلامتی پیکر، مجتمع پیکر، حسی پیکر، بصری پیکر، فطشترایج، ڈانور  
پیکر، استعاراتی پیکر، کتنے فنکارانہ طریقے سے معروفیت نے پیش کیے ہیں۔ جن کا لطف و حباب  
ذوق ہی لے سکتا ہے۔

معروفیت نے شاعری میں مختلف شعری اصناف پر طبع آزمائی کی ہے مثلاً واسوخت،  
قطو، مخمس، ثنوی، حمد، نعت، مناجات لیکن ان کے فلمی مخطوطے میں قصیدہ نظر نہیں آتا۔  
معروفیت نامہ ہی رواداری کے بھی قائل تھے۔ ایک جگہ کہتے ہیں کہ  
یوں ابو بکر و عمر، عثمان و حیدر ایک ہیں  
جس طرح ہوں چار عناصر باد، آتش، آب و خاک

اسی کے ساتھ معروفیت نے حضرت نظام الدین ادریاء کا ذکر بھی بڑی عقیدت سے کیا ہے



عدم کو اسٹھ کے میں پلنے لگوں جس وقت دنیا سے  
الہی میرے منہ سے نکلے اُس دم یا لفظ م الدین  
اس غزل میں حسام الدین، حیدر خاں اور فخر الدین کا بھی ذکر ہے جو ہمارے محققین کو دعوتِ فکر دیتا ہے۔

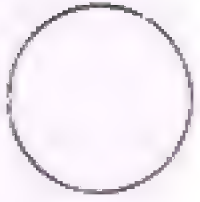
معروف کے قلمی مخطوطے میں امیر خسرو دہلوی، ذوق، حافظ اور غالب کی غزلیات پر محسوس بھی ملتے ہیں۔ اس کی تفصیل دوسرے مضمون میں دی جائے گی۔ مجموعی طور پر معروف کی شاعری میں تشبیہات اور استعارات کا التزام، روایتی شاعری سے قطع نظر کیف و مردانگی، خودداری، علوِ خیال، حسن و عشق کی واردات کے بیان میں ندرت، قافیہ پیمانی اور رعایتِ لفظی کے ساتھ ساتھ سلاست و روانی، احساس کی تازگی، ندرتِ خیال، جدت اور تلیمات، معاملہ بندی، بدیہہ گوئی، داخلیت، رمز و کنایہ، خمیات، فلسفہ، تصوف، صنائع و بدائع کا احترام، وہ خصوصیات ہیں جو معروف کو اُن کے ہم عصر شعرا سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس لیے معروف کا یہ دعویٰ صحیح ہے کہ:

کوئی مجھ سا نہیں اطرافِ جہاں میں کیسو  
کچھ اگر ہے بھی تو ہے قبلہ نما میرے بعد

نوٹ :- یہ مختصر مقالہ مولانا آزاد عربی فارسی ریسرچ انسٹیٹیوٹ ٹونک کے ادبی مخطوطات سے مستفید ہو کر صفحہ قرطاس پر وجود میں آیا۔ میں صاحبزادہ شوکت علی خاں صاحب ڈائریکٹر عربی فارسی ریسرچ انسٹیٹیوٹ ٹونک کا ممنون ہوں کہ انہوں نے مجھے مخطوطات کے مطالعے کی آسانی فراہم کی، لہذا معروف کا قلمی نسخہ ایڈٹ کرنے کی بھی جسارت کر رہا ہوں۔







## فیض کی امیجری

فیض کی پیکر نگاری مشرقی اور مغربی ادب کے حسین امتزاج سے عبارت ہے۔ اگر مصوری میں خطوط (آڈے ترچھے) کے ذریعہ تصویر بنائی جاتی ہے تو پیکر نگاری (ایمیری) لفظوں سے تصویر بنانے کے عمل کا نام ہے۔

”ایمیری یا پیکر ذہن میں اس احساس کی باز آفرینی کا نام ہے جو کسی بصری ادراک کے ذریعہ ہوتی ہے جس طرح انسان کی آنکھ جب کسی رنگ کو دیکھتی ہے تو وہ اس رنگ کی ایک تصویر ذہن میں محفوظ کر دیتی ہے (یعنی پیکر) کیونکہ جس داخلی احساس کا شاعر ادراک کرتا ہے وہ یا تو خارجی رنگ کی تصویر ہوگی یا موہو تصویر!.... ذہنی پیکروں کی باز آفرینی اس وقت بھی کر سکتا ہے جب کہ براہ راست بصری ادراک نہ کر رہا ہو۔ مثلاً کبھی کی دیکھی ہوئی کسی چیز کو یاد کرنے کی کوشش جو سلسلے میں موجود نہ ہو۔ یا ذہن کا کسی تجربے کی طرف غیر ارادی طور پر ملتفت ہو جانا یا ان بصری مرکبات کے طور پر جن کو ایمیری نے بنایا ہو۔ یا ان واہموں کی شکل میں جو خواب یا بخار کی ہدیائی کیفیت میں پیدا ہوتے ہیں۔“

1

"An image in the Reproduction in the mind of a sensation, Product by a physical perception. Thus, if a man's eye perceives a certain color he will Register an image of that color in his mind - "image" because

CONT. 2



پیکر تراشی کا عمل ایک طرح سے محاکات کا عمل بھی ہے۔ مگر محاکات کی کارکردگی محدود ہوتی ہے۔ محاکات کے ذریعے کوئی تصویر سلسلے میں تو آجاتی ہے۔ لیکن تمام حواس خمسہ بیدار نہیں ہوتے۔ محاکات کے لفظی معنی "باہم حکایت کرنا" ہیں۔ جبکہ پیکر اپنے لغوی مدلولات کے اعتبار سے "شکل یا جسم" یا "تصویر کی تجسیم" کا نام ہے۔ عربی و فارسی میں ہیں محاکات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ ایک فارسی اور ایک عربی کی مثال ثبوت کے لیے پیش ہے۔ فارسی میں قافی نے ایک جگہ موسم بہار کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

نرمک نرمک نسیم، زیرِ گلاب می خیزد  
غیبِ این می ممکند عارضِ آں می مزد  
سنبلِ این می کشد، گردنِ آں می گزد  
گہ بہ چمن می چسبد، گہ بہ سمن می وزد  
گاہ بہ شاخِ درخت گہ بہ لبِ جوسبار  
ترجمہ :- ہلکی ہلکی ہوا آئی، پھولوں میں گھسی، کسی پھول کا گال چوم لیا۔ کسی کی ٹھوڑی  
چوس لی، کسی کے بال کھینچے، کسی کی گردن دانت سے کاٹی، کیارلوں میں کھیلے  
کھیلے چنبیلی کے پاس پہنچی اور درخت کی ٹہنیوں میں سے ہوتی ہوئی تہر کے کنارے  
پہنچ گئی۔

عربی کے ایک مشہور شاعر ابن الرومی کا ایک شعر ملاحظہ ہو :-  
فَانْظُرِ اللّٰهَ كَزَوْقٍ مِنْ فِضَّةٍ  
قَدْ اَثْقَلَتْ حَمُولَةً مِنْ عُسْبَرٍ

subjective sensation, he experiences will be an ostensible copy of Replica of the objective color itself. The mind may also produce images when not reflectively Direct, Physical-perception, as in the Attempt to remember something once perceived but no longer present, or in the undirected drifting of the mind, over experience, or in the combinations, wrought out of the perception by the imagination, or in the hallucination of dreams and fever, and so on. (Encyclopedia of poetry and poetics by Elex Preminger, P. No.103)

ۛ شعر العجم : شبلی نعمانی



یہ شعر ماہِ نو کی تعریف میں ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ پہلی رات کا چاند ایسا ہے جس طرح ایک چاند کی کشتی جس پر اس قدر غبارِ دیا گیا ہو کہ وہ دب گئی ہے کشتی پر جب بارِ زیادہ ہو جاتا ہے تو اس کا زیادہ حصہ پانی میں اتر جاتا ہے اور صرف کنارے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لیے ماہِ نو کو کشتی کے کنارے سے تشبیہ دی گئی ہے اور محاکاتی انداز سے شعر کا عمل وجود میں آیا ہے۔

محاکات جیسی روایات انگریزی میں امیجری کہی جاتی ہے۔ امیجری کے تحت ایلیٹ کی ایک نظم کا حصہ دیکھیے۔

Let us go there, you, and I,

when the evening is spread out against the

sky, like a patient upon a table.

فیض کی امیجری فارسی و عربی کی روایات کے ساتھ ساتھ انگریزی کی امیجری سے بہت قریب ہے۔ فیض سے قبل کی اردو شاعری میں فارسی کے تعلق سے محاکات کا اثر زیادہ تھا۔ لیکن فیض نے جب عربی و فارسی روایات کو ذہن میں رکھتے ہوئے انہیں شاعری میں برتا تو یہی محاکات (پیکر لگاری) (امیجری) میں تبدیل ہو گئے۔ فیض کی غزل کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں۔

ایک ایک کر کے ہوئے جاتے ہیں تارے روشن  
میری منزل کی طرف تیرے قدم آتے ہیں (سمعی پیکر)

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا  
رنگ بدے کسی صورت شبِ تنہائی کا (ڈیفنوز ایج)

ہم نے دل میں سما لیے گلشن  
جب بہاروں نے بے رنجی کی ہے (کامپلیکس ایج)

درغس پہ اندھیروں کی مہر لگتی ہے  
تو فیض دل میں ستارے ابھرنے لگتے ہیں (مشترکہ ایج)



۱۲۸  
پھر آگ بجھانے لگی سازِ طرب سے  
پھر شعلے لپکنے لگے دیدہ تر سے (سادو ایچ)

رقصِ حے تیز کرو ، ساز کی بے تیز کرو  
سوئے مہ خانہ سیفرانِ حرم آتے ہیں (تجربیدی ایچ)  
فیض کی شاعری اور رومانی ایجری میں اُس وقت انقلاب آیا جب ڈاکٹر رشید جہاں نے فیض  
کو مارکس کی داس کیٹل "پڑھنے کی تلقین کی لہذا فیض اشتراکی نظریہ کے اعتبار سے

Let a hundred flowers Bloom, and let a hundred of thought contend

کے قائل ہو گئے۔ لہذا فیض کی شاعری میں عشقِ یللائے وطن، عشقِ مجازی حیاتی  
آگہی، ذہنی بیداری، جذباتی وارفٹگی، دنیوی جذبات، حسنِ فطرت، خوابِ آفرینی کے ساتھ ساتھ حقیقت  
نگاری، شعور و ادراک کی بالیدگی، آفاقی محبت، انسان دوستی، ظلم و استبداد کے خلاف بغاوت،  
سماجی ذمہ داری، راست گفتاری، معاشرہ زندگی کی بنیادی حقیقتوں کا عرفان، عشق کو ایک نسوانی  
پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش، ذات کے عرفان کے ساتھ اجتماعی نوعیت کے مسائل کا بیان  
زندگی کے اہم موضوعات کی تخلیقی بازیافت، مادی روحانیت امن، انصاف، انقلاب، عدم  
استحصالی عدم طبقاتیت سے لے کر ارضیت، تاریخی حقیقت نگاری، زندگی کے مجاہدے کا عرفان  
زبان کے تمام تر روشن امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کے بیانات سے فیض کی شاعری  
مزین ہے۔ حالانکہ فیض کی شعری لسانیات پر کبھی کافی حملے کیے گئے۔ جیسے "بے خواب گاہوں"  
اور "بے خواب کوڑوں جیسی تراکیب پر بھونڈی تراکیب کا الزام لگایا گیا۔ جب کہ فیض کی ایسی تراکیب  
صنعتِ منقولہ "TRANEFERD EPITUT" کی غیر معمولی مثال میں پیش کی جاسکتی ہیں  
جو اردو شاعری میں پیکر نگاری (ایجری کے) کے تعلق سے فیض کی دین ہیں فیض نے کڑے سے کڑے  
حالات میں بھی دل کو کبھی سمجھتے نہیں دیا۔ ان کا دل ہمیشہ چراغِ آرزو سے روشن رہا۔ زمانہ اسیری میں  
جب وہ خارجی دنیا سے منقطع رہے تو "دستِ صبا" اور "زنداں نامہ" میں انھوں نے بامرہ اور شامہ  
پیکروں سے اپنی تخلیقی فضا کو سجائے رکھا۔ جیل میں جذباتی اور حسیاتی محرومی نے ان کے طرزِ فکر کو اس  
طرح متاثر کیا کہ حواسِ بامرہ اور حواسِ شامہ ان کے تخلیقی عمل میں کڑی دھوپ میں سایہ کا کام کرتے رہے  
ان کی نظم ملاقات ملاحظہ کیجیے جس میں حیاتی پیکروں کی فراوانی ہے۔



## ملاقات

یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے تجھ سے غلیم تر ہے  
مگر اُس رات کے شجر سے  
یہ چند لمحوں کے زرد پتے  
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں  
’الجھ کے گلزار ہو گئے ہیں  
یہ چند قطرے

تری جبین پر

برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

ترا جمال نکا ہوں میں لے کر اٹھتا ہوں

نکھر گئی ہے فضا ترے پیرہن کی سی

نسیم تیرے شبستاں سے ہو کر آئی ہے

میر می سحر میں مہاک ہے تیرے بدن کی سی ....

اس نظم کے واسطے ن . م راشد نے کہا تھا کہ ”فیض“ وہ حقیقتوں کو خواب اور بیکردوں میں

منقل کر کے انہیں حسن کی پوشاک پہنانا جانتا ہے۔“

فیض اگرچہ ترقی پسند شاعر ہیں لیکن ان کے یہاں ”تلوار اٹھا تلوار اٹھا“ ”انقلاب زندہ باد“

”بغاوت میرا مذہب بغاوت دیوتا میرا“ یا ”ایسا چھوڑ دو، ایسا چھوڑ دو“ جیسے آسمان کو ہلادینے والے

نعرے نہیں ہیں اور نہ ہی فیض نے ”بیدار ہو بیدار ہو“ کا شور مچایا ہے بلکہ علامتی ایچ پراس طرح

اکٹھا کیا ہے کہ ۔۔۔ جان جائیں گے جاننے والے

فیض فر باد و جم کی بات کرو

فیض نے انکار و خیالات کو روکا نہیں بلکہ ان پر ضبط کی مہر لگائی ہیں جن میں سنجیدگی، متانت

اور سائنس کے ساتھ ساتھ اثر بھی ہے فیض نے نوجوانی کے تجربات کو نادرونا یا ب نہیں مانا ہے

بقول ان کے ”نوجوانی کے تجربات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتیں“ فیض کا یہی احساس ان کے

شعور کی ترقی کا ضامن ہے۔ اسی لیے ان کی نظم ”انتظار“ کی یہاں انتہا ہوتی ہے۔ وہیں سے نظم تنہائی



کی ابتدا ہوتی ہے۔ فیض کی نظم اگرچہ نو مصرعوں کی ایک نظم ہے لیکن اس میں پیکر سازی کا عمل زینہ بہ زینہ اس طرح تعمیر ہوتا ہے کہ اس میں مصرعہ تو کبھی کسی لفظ کو بھی ہٹایا نہیں جاسکتا۔

ممتاز حسین نے اس نظم کے لیے کہا ہے کہ "نظم کیا ہے ایک

ہے۔ اس کا ہر لفظ رقص کناں نظم کے دائرے کو مکمل کرتا ہے۔"

دیلمتروف نے نازی عدالت میں سر اجمار کر کہا تھا کہ "تم چاہے مجھے پھانسی چڑھا دو، تم چاہے مجھے قتل کر دو۔ مگر تاریخ ارتقا کا پہلہ کوئی روک نہیں سکتا۔ فیض کی زمانہ اسیری کی نظمیں اس کی ترجمانی کرتی ہیں۔ جہاں انھوں نے ایجنز کا سہارا لیا ہے۔

فیض نے جہاں اسلوب و ہیئت و موضوعات کے متوے میں غیر معمولی تجربے کیے ہیں۔ وہیں قاتل، مقتول، دارورسن، کوچہ، ناصح، میلکہ، شمع، محفل، زنجیر جیسی کلاسیکی لفظیات کو علامت اور پیکر نگاری کی مدد سے عصری شعور کو منور رکھنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ انھوں نے پرانی شعری لفظیات کو جن نے مقابلیم میں برتنا ہے۔ وہ آج کے ذہنی کرب کا بے ساختہ اظہار ہیں۔ نفس، چمن، صبا، صیاد، گچیں، زلف و رخسار کو بھی فیض نے قدما کی روش سے ہٹ کر ایک نئی جہت سے روشناس کیا ہے۔

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہل ہوس

مدرج زلف و لب و رخسار کروں یا نہ کروں (علامتی ایسج)

دست صیاد عاجز ہے کف گچیں بھی

بوئے گل کھڑی نہ بلبل کی زباں کھڑی (مجموع ایسج)

فیض کی آخری غزل کا شعر ہے

کرے نہ جگ میں الاؤ تو شعر کس مقصد

کرے نہ شعر میں جل نخل تو چشمِ نم کیا ہے (منتشر ایسج)

مندرجہ بالا اشعار غزل کے وہ اشعار ہیں جن میں توانائی اور لعلی شعری پیکر تراشی ہے۔

ایجنزیم تحریک کے علمبردار F.S. FILINT نے لندن کی ایک لٹریچر پارٹی میں

LONDON نظم تخلیق کی جسے پیکر نگاری کے ذیل میں بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ نظم کے

کچھ حصے اس طرح ہیں:



London my Beautifull  
 It is not the sunset  
 Nor the pale green sky  
 shimmering through the curtain  
 of the silver brich  
 Not the quiteness  
 It is not the hoping  
 of birds  
 upon the lawn  
 Nor the Darkness  
 Stealing over all things  
 That moves me.

آخر میں کہتا ہے کہ.....

London my Beautifull  
 I will climb  
 Into the Branches  
 To the moonlit, tree-tops  
 That my blood may be cold  
 By the wind.

جب فیض نے پکنگ کا دورہ کیا تو اپنے تاثرات کو ایسیری کے ذریعے اس طرح صفحہ قرطاس

پر پھیلایا

یوں گماں ہوتا ہے بازو ہیں میرے ساٹھ کروڑ  
 اور آفاق کی حد تک مرے تن کی حد ہے  
 میرے کاسر میں ہے راتوں کا سیدہ فام جلال  
 میرے ہاتھوں میں ہے صبحوں کی عنانِ گلگلوں



میری آغوش میں پتی ہے خدائی ساری

میرے مقدور میں ہے معجزہ کن فیکون

ساتھ کروڑ بازو ہونے کی وجہ سے زمین کی حد کو آفاق تک بتانا، دل کو کوہ دامن و درشت و چین کا پیکر، کاسہ میں سیاہ قلم راتوں کا حلال، صبح کی ہاتھوں میں عنان گلگوں، غرض یہ سب معجزہ کن فیکون ہے۔ اس مضمون میں ذہنی پیکر کے ساتھ ساتھ حرکی پیکر بھی کامیابی کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔

(نوٹ) میری تحقیق کے مطابق یہ نظم پکنگ کے لیے نہیں بلکہ نظم کہتے وقت تحت الشعور میں ہندوستان رہا ہوگا۔ اس لیے میں اس کا موضوع پکنگ کے بجائے ہندوستان رکھنا چاہوں گا۔ فیض کے ناقدین سے معذرت کے ساتھ)

فیض اردو کے ایسے منفرد شاعر ہیں جن کے یہاں ایجزم تحریک کے اثرات شعوری طور پر نظر آتے ہیں۔ ایجزم تحریک کا آغاز انگلستان میں علامت نگاری کے رد عمل کے طور پر شعری مجموعہ *DES: IMAGIST* کے ذریعے ۱۹۰۸ء میں ہوا۔ سب سے پہلے ہیوم نے شاعروں کا ایک کلب قائم کیا جس کا مقصد انگریزی شاعری میں انقلاب لانا تھا۔ جس کا اظہار اس نے اپنے مجموعے "اندازے" *SPECTUATION* میں کیا ہے۔ یہ لوگ شاعری میں جمالیاتی نقطہ نظر کے قائل تھے۔ اور منطق کے بجائے وجدان کو اہمیت دیتے تھے۔ خصوصاً ایئر اپاؤنڈ نے یہ ہدایات دی تھیں کہ پیکر نگاروں کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری سے پرہیز کرنا چاہیے۔ ڈبلیو بی ٹیس، مس لارل وغیرہ نے بھی ابتدا میں ایجزم تحریک کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا۔ یہ لوگ شاعری میں من و عنان اظہار کے قائل ہونے کے ساتھ ساتھ ایجزم پیش کرنے کے سلسلے میں مصوری کے کسی اسکول سے متفق نہ تھے، موضوعات کے انتخاب میں مکمل آزادی کے ساتھ دھندلی اور مبہم شاعری کے بجائے ٹھوس اور صاف ستھری تخلیق کے پیرو تھے۔ ان کے یہاں شعری پیکر شاعری کا وہ حصہ ہوتے ہیں جو

Sensory perception

وہ حصہ ہوتے ہیں جو

Complex

قاری کے ذہن میں فوری طور پر عقلی اور جذباتی

پیدا کر دیتے ہیں۔ ایجزم کے بانیوں نے شاعری میں توازن اور اعتدال کا دامن نہیں چھوڑا، ایک طرف یہ لوگ تخلیق کار کی آزادی کے قائل رہے تو دوسری طرف روایتی اور غیر روایتی ہیت کے درمیان توازن و اعتدال کے حامی رہے۔ ایجزم شعرا کے یہاں اگر ایجاز و اختصار پر خصوصی توجہ دی گئی تو اسی کے ساتھ تخلیق میں غیر یقینی رویہ



سے گریز کیا گیا۔ بقول رابرٹ سکیلٹن "پیکر ایک لفظ ہے جو حسی عینیت سے خیالات پیدا کرتا ہے

"An image in a word arouses ideas of sensory perception"

ایمیجٹ شعرا کے اس عینی فنیسٹو کے پیش نظر جب ہم فیض کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو اس دستور العمل کی ترجمانی فیض کی تمام تر شاعری ہے جس میں حسن کی معصومیت، رسیدے ہونٹ، احمر پر آنکھیں، مٹھلیں بانہیں، رنگ پیراہن، بزم انجم، آبشار کے ساتھ ساتھ بہیمانہ طاسم، برقاب سے جسم، دیرینیاں، چاندنی راتوں کے ساتھ ساتھ ان کا بے کار دکھتا ہوا درد، مقتل گاہیں، پر امرار کڑی وادیاں، سوختہ اشک، ناداری، دفتر، بھوک و غم، اور تاریک شگافوں، آہنگ گر کی دکان، کے علاوہ موسم، بہار، صیاد، خزاں، شام سکوت، شجر، سایہ، دھوپ، صبح، سحر، زرخیز جتنا زنداں، لہو، وصل، فراق، آگ، مہتاب، قافلہ، ناصح، دشت و صحرا، نوا، جیسی اصطلاحات اور شعری لسانیات سے فیض کی ایجیری درخشندہ و تابندہ ہے۔

پیکر نگاری کی بیشتر اقسام، مثلاً سمعی، بصری، شام، لمسی، علامتی پیکر، استعاراتی پیکر، تجربی پیکر، ڈیفوز پیکر، منتشر ایج، مجتمع ایج، کاسپلکس ایج، غرض تمام تر حسیاتی پیکر اور پیکر کی بیشتر اقسام فیض کی شاعری میں باسانی تلاش کی جاسکتی ہیں (جن کی مثالیں مناسب جگہوں پر دی گئی ہیں) زنداں نامہ، "شیشوں کا سیسہ کوئی نہیں"، "ہم لوگ"، "منظر"، "کے"، "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ"، "غرض ہر نظم میں فیض کی خواب خواب، تمنائیں پیکر کی شکل میں انگریزائیاں لیتی نظر آتی ہیں۔

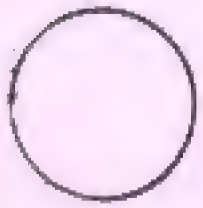
(تفصیل کے لیے دیکھیے میرا تحقیقی مقالہ "جدید اردو نظم کا ارتقا اور رجحانات")

فریب آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی،  
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آواز پاتے

(یہ مقالہ کل ہند فیض اور بیدی کانفرنس منعقدہ گورنمنٹ کالج ٹونک میں پڑھا گیا)







## قمر واحدی کا شعری اسلوب

راجستھان اپنی شجاعت اور بسالت کے کارناموں کے ساتھ اپنی ایک جغرافیائی انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ اگر آلو کشمیر کا نظارہ ہے تو اودے پور قدرتی رعنائیوں کا نمونہ، یہی راجستھان کبھی، ”برخویانک“ بن جاتا ہے تو کبھی ”چیرا پونجی“ اور ”جیکو بابا د“ اسی آب و ہوا میں ادب کی وہ شمعیں روشن ہوئیں جو ریگستان کی تاریکیوں میں روشنی عطا کرتی رہیں۔ صدر ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ نے دہلی کو تخت و تاراج کیا تو یہی راجستھان، لکھنؤ، رام پور حیدرآباد کی مانند علم و ادب کا ایک اسکول بن گیا جن میں ٹونک اور جے پور اجمیر کی حیثیت ادبی اداروں کی ہو گئی۔ مولانا اختر ام الدین شاغل جے پوری نے محقق کی حیثیت سے جے پور کو دیئے ادب میں روشناس کرایا تو مولانا قمر واحدی نے جے پور کو ایک شعری دبستان کی حیثیت دی۔ ۱۹۱۲ء میں نعتیہ غزل سے شاعری کا آغاز کر کے شاعری کی جملہ اصناف پر طبع آزمائی کی۔ تقریباً ۸ سالہ شعری و ادبی خدمات نے قمر واحدی کو ایک شعری اسلوب عطا کیا جو جو بہت کم شعرا کو نصیب ہوا۔ مولانا کا اسلوب زبان، ادبی خدمات، عشق مجازی، عشق حقیقی، تصوف کی گہرائی و گہرائی، شعور کی پختگی، محاکات و پیکر نگاری، ذات کا کرب اور کرب کے اظہار سے عبارت ہے۔

اسلوب ایک طرزِ ادا، اندازِ بیان، طرزِ اظہار اور تخلیق کار کے ذہن کی زبان تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ پروفیسر مرتے سے لیکر ہوفان تک کارلائل سے لے کر ایمرسن تک تمام مفکرین و ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اسلوب شخصیت کے اظہار، اظہار کی تکنیک اور اظہار کی انفرادیت کا نام ہے۔



کسی کے نزدیک اسلوب (اسٹائل) فن کارانہ طریقہ کار ہے تو کسی کی نظر میں اسلوب اظہاریت کا شعوری طریقہ کار ڈاکٹر عنوان چشتی نے اسلوب کو لسانیات کی روشنی میں پرکھا ہے۔ عابد علی عابد نے لسانیات کے ساتھ جمالیات اور فنون لطیفہ کے ذیل میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ جبکہ لغوی، اظہار پر ویز، نثار احمد فاروقی، آل احمد متر و غیرہ نے اسلوب کو "فن کار کی انفرادیت" سے موسوم کیا ہے لیکن قمر واحدی کی شاعری کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب فن کار کے افکار و خیالات کی ترسیل کا ایسا اظہار ہے جو موزوں، مناسب، سادہ اور بلیغ ہوتا ہو۔

اسلوب کو اگر لسانیات کا ذیلی شعبہ قرار دیا جائے تو محاوراتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، علامتی اسلوب، اگر جمالیات سے اس کا سلسلہ ملایا جائے تو جمالیاتی اسلوب، انفرادی اسلوب، فنون لطیفہ کے اعتبار سے غنائی اسلوب، شعری اسلوب، نثری اسلوب، تاریخ کی مناسبت سے تاریخی اسلوب، فلسفہ کے اعتبار سے فلسفیانہ اسلوب، موضوع کے لحاظ سے موضوعاتی اسلوب، عہد یا وقت کے تعلق سے ۱۸ ویں صدی کا اسلوب، بیسویں صدی کا اسلوب، لیکن لوگاس کے نزدیک چونکہ اسلوب شخصیت کے اظہار کا نام ہے۔ اس لیے کسی شخص کے نام سے بھی اسلوب کی پہچان ہوتی ہے۔ مثلاً انگریزی میں جالسن اسلوب، پلاٹونک اسلوب، سعدی کا اسلوب، اردو میں میر کا اسلوب، غالب کا اسلوب، اقبال کا اسلوب اور راجستھان میں مولانا قمر واحدی کا اسلوب، بقول محمد حسن "اسلوب کی ابتدا اس لمحہ ہوتی ہے جب ہم کسی خاص چیز سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب مصنف یا شاعر اپنے شعر کا کوڑ پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔ مولانا قمر کا اسلوب اگرچہ روایتی ہے۔ لیکن اس میں اتنی رنگارنگی ہے کہ ان کے اسلوب کو اگر روایت اور جدت کا حسین امتزاج کہا جائے تو شاید نامناسب نہ ہوگا۔ قمر کا شعری سفر انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف ہوا ہے۔ اس لیے قمر کی شاعری میں ذاتی تجربات اور واقعات کا بیان بکثرت موجود ہے۔ مولانا کے یہاں غالب کا استنبہام بھی ہے اور اقبال کی تشکیک و اشتراکیت بھی، حسرت موہانی کا تصور عشق بھی اور میر کا سوز بھی۔ غالب کی ظرافت بھی ہے اور فیض کی پیکر نگاری بھی، کبھی وہ دماغ سے مخاطب ہوتے ہیں تو کبھی دل سے دل اور دماغ کے درمیان جو خلا ہے اس خلا کو قمر کی شاعری پُر کرتی ہے۔ انھوں نے کبھی مبرق قناعت کا دامن نہیں چھوڑا لہذا وہ کبھی احساس کمتری کا شکار نہیں ہوئے بلکہ اپنا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچنے کی تفسیر بنے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں خارجیت کم اور داخلیت زیادہ ہے۔ قمر واحدی کی شاعری



میں سوز بھی ہے ساز بھی اور ٹوٹے ہوئے دل کی آواز بھی۔ ان کے یہاں شیشہ دل کے ٹوٹنے کی آواز نہیں آتی۔ شیشہ دل پر پری ہوئی گرد کو وہ اپنی بصیرت اور بصارت سے اس طرح صاف کر لیتے ہیں کہ پڑھنے والوں اور سننے والوں کو گرد آلود ہونے کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اور یہی شاید منفرد اسلوب اور مکمل شاعر ہونے کی دلیل ہو کرتا ہے۔ کچھ اشعار ملاحظہ ہوں۔

رنگ لائیں سرخیال تب داستانِ عشق کی

جب مرا خونِ تمنا ان میں شامل ہو گیا،

(تصویرِ عشق کی مثال)

زمین و آسماں ہے میرے، بساطِ دو جہاں میری

زماں میرا، مکاں میرا فضا ہے لامکاں میری

(عظمتِ آدم کی مثال)

اس لیے کھینچی ہے ہم نے تصویرِ صنم

کعبہ کے اندر ہی اک چھوٹا سا بت خانہ رہے

(مستوری کی مثال)

پیوست جو پریکاں ہے دل سے نہ نکال اس کو

ظالم مرا ارماں ہے ظالم مرا ارماں ہے

(شدتِ احساس کی مثال)

زندگی خود ہی اک الزام تھی ہم پر لیکن

موت ہے اور اک الزام اس الزام کے ساتھ

(تجربہ دہی اسلوب)

یہ اور بات ہے کہ نہ پہنچے وہاں نظر

ورنہ وجودِ بحر ہے پنہاں حباب میں

(تلفیظانہ اسلوب)

انسان ایک خاک کا پتلا سہی مگر

کیا کیا حقیقتیں ہیں نہاں اس حباب میں

(میر کا اسلوب) (انفرادی اسلوب)



ہیں ازل ہی سے بنائے ایجاد ہم  
حسن کا آغاز ہم ہیں عشق کی بنیاد ہم

(حسرت کا اسلوب)

قمر کی شاعری ذات سے کائنات کے عرفان کا نام ہے۔ ان کی شاعری سماجی شعور کی شاعری ہے نہ کہ سماجی شعور کی موضوع کی شاعری میں مقصدیت قطعی نہیں ہے۔ اگرچہ ذکرِ فضل امام نے قمر کی شاعری کو مقصدی ادب سے جوڑا ہے (ملاحظہ ہو انوارِ تجلیات ص ۳۷) کلاسیکل شعرا کے یہاں ویسے بھی مقصدیت تلاش کرنا بے سود ہے۔ یہ قمر کی ژرف نگاہی دروں بینی، تخلیقی حیثیت ہی کی وجہ ہے کہ انھوں نے ہئیت و مواد دونوں میں تجربے کیے ہیں۔ وہ خود روایت کو نئے سانچے میں ڈھلنے کے متمنی رہے۔ بقول قمرؔ

وقت کے ساتھ ارادوں کو بدلنا ہوگا

ہر روایت کو نئے سانچے میں ڈھلنا ہوگا

قمرؔ کے یہاں شاعری صرف غزل ہی کا نام نہیں۔ اس لیے ہئیت کے تجربوں کو بھی انھوں نے خوش آمدید کہا ہے۔ قمرؔ کے الفاظ میں دیکھیے۔

نظم کی جتنی قسمیں راج ہیں

کی ہے طبع آزمائی ان سب میں

(بحوالہ: "شعوی جہیز کی لعنت" ص ۱۱)

قمر واحدی نے جب باقاعدہ شاعری کا آغاز کیا تو ایک جنگِ عظیم ختم ہو چکی تھی اور دوسری جنگِ عظیم کے بادل منڈلا رہے تھے۔ ایک طرف ان کے سامنے انجمنِ پنجاب کے موضوعاتی مشاعرے تھے تو دوسری طرف دو عظیم جنگوں کے درمیان ترقی پسند تحریکِ ادب کو عوام اور زندگی سے قریب کرنے کی کوشش میں مقصدی ادب تخلیق کروا رہی تھی جبکہ حلقہٴ اربابِ ذوق سے وابستہ حضرات مواد کے بجائے ہئیت کی تبلیغ کرتے ہوئے انفرادیت کی طرف زیادہ مائل نظر آ رہے تھے اور نئے اذہانِ وجودیت کی طرف ملتفت ہو رہے تھے۔ لیکن قمر واحدی کے پیش نظر شاعری کی وہ صانعِ انداز تھیں جو فارسی و اردو کے تعلق سے اردو کی میراث بن گئی تھیں لیکن قمرؔ نے نہ تو خالصتاً "موادی ادب" کی طرف دھیان دیا۔ اور نہ ہی ہئیتِ ادب کی طرف ضرورت سے زیادہ ملتفت ہوئے بلکہ دونوں کے درمیان ایک نئی راہ نکالی جسے قدیم اور جدید شاعری کے



انتزاع کا نام دیا جاسکتا ہے۔ قمر واحدی غیر شعوری طور پر انگلستان کی ایمجزم تحریک سے قریب لفظ آتے ہیں جن کے یہاں تخلیق کار کی آزادی اور ایمجزم کا کلیدی عنصر ہے۔ آج نئی اردو شاعری میں ایمجزم کو پیکر نگاری کی شکل میں قبول کر لیا گیا ہے۔

ایمجری کا تصور ادب میں نیا نہیں ہے کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں اس کی جڑیں دور دو تک پھیلی ہوئی ہیں۔ لیکن بحیثیت تحریک (ایمجزم) اس کا آغاز ابہام اور علامت نگاری کی تحریک کے رد عمل کے طور پر انگلستان میں شعری مجموعوں کے ذریعہ ۱۹۰۸ء سے ہوا۔ اس تحریک میں شامل لوگ مثلاً فلنٹ، لاؤل اور بعد میں ایڈراپاؤنڈ نے اس تحریک کو عملی شکل دے کر بام عروج پر پہنچایا۔ اس کے علمبرداروں نے شاعری میں ابہام اور منطق کے بجائے جذبہ اور وجدان کو اہمیت دی۔ ان لوگوں نے اپنے دستور العمل میں درج ذیل نکات پیش کیے۔

۱۔ موضوعات کا آزادانہ انتخاب

۲۔ نئے نئے آہنگ کی تلاش

۳۔ عام بول چال کی زبان میں مناسب ترین الفاظ کا استعمال

۴۔ شعری پیکر کا استعمال *Cosmic* شعرا کی مخالفت

۵۔ شعری تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز

۶۔ ارتکاز کو شاعری کی روح سمجھنا، عضویاتی آہنگ کا استعمال

(نوٹ) تفصیل کے لیے میرا ایک مقالہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے

"ایمجری ایک مطالعہ" شاعر: بھٹی، ۱۹۸۰ء، ص ۸ تا ۲۵

"توازن اور اعتدال" ایمجسٹ کا خصوصی مطبع نظر تھا۔ مولانا قمر واحدی کی شاعری کا مندرجہ

بالا نکات کے تحت جائزہ لیا جائے تو یہ تمام نکات قمر کے یہاں موجود ہیں۔ مثال کے لیے چند

اشعار ملاحظہ ہوں :-

بات یوں کی ہے تصویریں کہ آواز نہ ہو

راز کی بات سے واقف کوئی ہمارا نہ ہو

(فوری ایمج کی مثال)

اُجھرتے ہیں کتنے نقش جانے صفحہ دل پر

نظر کے سامنے جب بھی تری تصویر ہوتی ہے (مجرد ایمج کی مثال)



مُرخوں میں تفتق کی نکھر کے وہ گل  
خوبصورت ہوا دن ڈھلے اور بھی

(مجمع ایچ کی مثال)

وہ شاید ایک صوت جانفزا ہے ساز ہستی کی  
مرے کانوں میں جو آواز ہم وزیر آتی ہے

(سمعی پیکر کی مثال)

آنکھوں کو نظر حسن کے منظر نہیں آتے  
ہن کر وہ اگر نور کا پیکر نہیں آتے

(حسی پیکر کی مثال)

آتش عشق سے جل کر جو دھواں دل سے اٹھا  
اک تلامم تنھا کہ گویا لب ساحل سے اٹھا

(منشہ ایچ کی مثال)

اردو شاعری میں ایک غرمت تک محاکات کا استعمال ہوتا رہا لیکن ترقی پسند تحریک کے بعد سے اردو شاعری میں محاکات کی جگہ پیکر نگاری نے اختیار کر لی۔ اردو کی قدیم شعری اصناف میں مناظر قدرت یا واقعہ نگاری کے بیان میں محاکات کا استعمال ہوتا تھا۔ محاکات کی تعریف یا معنی اردو میں یہ کہے گئے ہیں کہ محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ جبکہ پیکر نگاری الفاظ سے تصویر بنانے کے عمل کا نام ہے۔ بقول سی۔ ڈی۔ لیونس :-

“IMAGERY IS A WORD AROUSING, IDEAS OF A SENSORY-PERCEPTION”

POETIC-IMAGE-P. N. 69

انگریزی میں محاکات کے لیے INDUCTION کا استعمال ہوتا ہے۔ اور پیکر کے لیے IMAGERY / قمر واحدی کے یہاں ”شعری جہیز کی لعنت“ اور ”شعری تاریخ جنگ آزادی“ میں محاکات کا استعمال ہے۔ جبکہ غزل کے اشعار میں پیکر نگاری کی مثالیں باسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔



تمر واحدی کے اسلوب کی ایک پہچان تصوف بھی ہے۔ تصوف بنیادی طور پر "روحانی دریا فتوں کا مذہب ہے" تصوف کے ذریعے باطنی طور پر خدا کا براہ راست تجربہ کیا جاتا ہے۔ گویا تصوف غیر جسمانی سطح پر دریافت کرنے کا نام بھی ہے۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے تعلق سے یہ قول منسوب کیا جاتا ہے:

عَلَيْكُمْ بَلِيَّاسِ الصُّوفِ تَجِدُونَ حَلَاوَةَ الْإِيمَانِ فِي قُلُوبِكُمْ

یعنی صوف (سوت) کا لباس پہنوائے دلوں میں ایمان کی حلاوت پاؤ گے۔

تمر واحدی کے دل میں بھی یقیناً ایمان کی حلاوت کھتی۔ خدا کا فرمان ہے کہ میں تمہاری شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہوں۔ اس ذیل میں تمر واحدی کے شعری مجموعے "انوار تجلیات" میں سے بیسیوں مثالیں دی جاسکتی ہیں جو انھوں نے "رگ جاں" کے تعلق سے کہی ہیں۔ کچھ مثالیں دیکھیے۔

سازِ وجود چھیڑ کے مضرابِ عشق نے،  
تارِ نفس کو تارِ رگِ جاں بنا دیا

اس کو پایا ہے کہیں اور کسی نے دیکھا  
دور کتنا ہے وہ نزدیکِ رگِ جاں ہو کر

کب مرے دل میں بن کے وہ مہماں نہیں رہے  
کس وقت وہ قریبِ رگِ جاں نہیں رہے

لے کے تیرا نور نزدیکِ رگِ جاں ہی رہا  
دل میں مسکن تھا مگر آنکھوں سے پنہاں ہی رہا

وہ ہر اک محفل میں بے پردہ بھی ہے مستور بھی ہے  
جو رگِ جاں سے بہت نزدیک بھی ہے دور بھی ہے



ہونے کو تو گو وہ ہیں رگ جاں سے بھی قریب  
 ان آنکھوں کو لیکن نظر اکثر نہیں آتے  
 نوٹ: "رگ جاں" پر تقریباً سوا شمار ہیں جن کی تفصیل یہاں مناسب نہیں۔  
 تصوف کے تعلق سے معرفت کے کچھ اشعار بھی ملاحظہ ہوں :-  
 یہ کون سا مقام ہے راز و نیاز کا  
 منہ تنک رہا ہے آئینہ آئینہ ساز کا

بات یوں کی ہے تصور میں کہ آواز نہ ہو  
 راز کی بات سے واقف کوئی ہمارا نہ ہو

اپنی یکتائی پر کچھ اس کو بھی شک ہونے لگا  
 عشق کا آئینہ جب اُس کے مقابل ہو گیا

تصور لے گیا مجھ کو وہاں پر  
 فرشتوں کے بھی جلتے ہیں جہاں پر

ملا مجھ کو جواب اکثر وہاں سے  
 تمہیں آواز دی میں نے جہاں سے

یہ اور بات ہے کہ نہ پہنچے وہاں نظر سر  
 ورنہ وجود بحر ہے پہناں حباب میں

زندگی خود ہی اک الزام تھی ہم پر لیکن  
 موت ہے اور اک الزام اس الزام کے ساتھ



محیطِ عشق کا یکتا شناور ہوں زمانہ میں

مگر مجھ کو ڈلو نا چاہتی ہے چشمِ نم دیکھو

غرض بیشتر اشعار میں قمر کا روحانی کرب بولتا نظر آتا ہے۔ مجموعی طور پر قمر واحدی کی شاعری میں تشبیہات و استعارات کے ساتھ اثر آفرینی، مضمون آفرینی کے ساتھ سوز و ساز و نغمہ و حسن، جذبات کی صداقت، سادگی، بیان اور زبان کی سلاست و روانی بھی ہے۔ سیاسی بصیرت اور یکجہتی کا پیغام بھی منفرد انداز میں قمر کے یہاں موجود ہے۔ سماج، ذات، وجود قمر کی شاعری کا ایک ایسا مشلت ہے جس کے ارد گرد قمر کا شعری اسلوب تعمیر ہوا۔ سماج کے تعلق سے "ثمنوی جہیز کی لعنت" تاریخ کے تعلق سے "ثمنوی تاریخ جنگ آزادی" اور وجود کے اعتبار سے "انوار تجلیات" عقیدت کے لحاظ سے "نعت شریف" قمر کے وہ شعری مجونے ہیں جن کے ذریعہ قمر واحدی کے شعری اسلوب نے حیاتِ جاوداں حاصل کر لی ہے

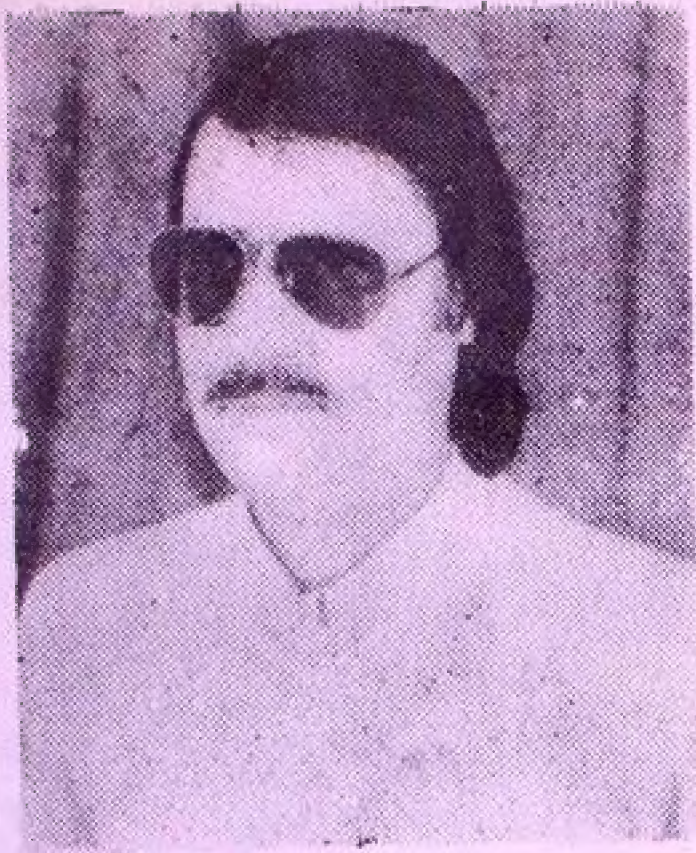
جب آئے تھے تو بس عمرِ دراز ساتھ لائے تھے

مگر جائیں گے ساتھ اپنے حیاتِ جاوداں لے کر

(قمر)







## ڈاکٹر رفعت اختر خاں میرے ہوطن بھی

ہیں اور ہم نسل بھی، وہ اردو زبان و ادب کے معلم ہیں لیکن انگریزی زبان و ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے ہیں جو لوگ ادبی رسائل میں ان کی تحریریں پڑھتے رہے ہیں انہیں ان کی علمی لگن اور مطالعہ کی وسعت کا بخوبی اندازہ ہو گا۔

اردو کے ادبی اسلوب کی تشکیل و تعمیر

میں ابتداءً عربی اور فارسی زبانوں کا زیادہ دخل رہا لیکن ہمارے زمانے تک آتے آتے انگریزی بھی ان زبانوں میں شامل ہو گئی، جن سے اردو گہرے طور پر اثر پذیر ہوئی ہے۔ بعض اصناف ادب مثلاً

ناول، مختصر افسانہ، نظم، مہرئی اور نظم آزاد وغیرہ اردو کو انگریزی ہی کی دین ہیں۔

ڈاکٹر رفعت اختر خاں اردو شعر و ادب کے انہی اظہارِ آراء سے خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں جو اردو میں انگریزی کے ذیل ہونے کے بعد سامنے آئے ہیں اس لیے ان کی تفسیر و تشریح میں انگریزی ادبیات سے ان کی واقفیت اعانت کرتی ہے اور صحیح نتائج تک پہنچنے میں ان کی معاون ہوتی ہے۔

کھراچٹان سچا اور صاف گو ہوتا ہے۔ ادھر ادھر کی مصالحتیں بمشکل ہی اس سے کھینچا گیا کہہ سکتی ہیں جو وہ کہنا نہ چاہتا ہو۔ رفعت اختر خاں نے بھی اپنی تنقیدی آرا کے اظہار میں صدق بیانی اور صاف گوئی سے کام لیا ہے جو ان کے مضامین کی قابلِ قدر خوبی ہے۔

اپنی ادبی روایت سے آگاہی کے ساتھ ساتھ مائتبی ادبی میلانات سے شناسائی کا بے لوث استنباط نتائج اور بے لاگ اظہارِ رائے یہ چیزیں کسی تحریر کو تنقیدی اعتبار عطا کرنے کے لیے کافی سمجھی جانی چاہئیں جن کی رفعت اختر خاں کے مضامین میں بے آسانی نشاندہی ہو سکتی ہے۔

منصور سعیدی

نئی دہلی

۲۳ ستمبر ۱۹۹۱ء